

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

Насока: сценоско изведувачки и аудиовизуелни уметности

ПРОСТОРОТ ВО ФИЛМОТ – ОД ПЕРЦЕПЦИЈА ДО ЗНАЧЕЊЕ

-докторска дисертација-

Ментор:

Проф. Д-р Антонио Митриќески

Ко- ментор:

Проф. Д-р Ана Стојаноска

Кандидат:

М-р Марија Апчевска Петровска

Бр. на индекс: 23

Скопје, 2026

СОДРЖИНА:

1	ВОВЕД.....	7
1.1	Научна и општествена оправданост на темата.....	7
1.2	Истражувачки проблем	9
1.3	Предмет на истражување	9
1.4	Причини за истражувањето.....	10
1.5	Цели и задачи на истражувањето	11
1.6	Истражувачки прашања.....	11
1.7	Хипотези на истражување.....	12
1.8	Методологија на истражување	12
1.9	Структура на трудот	13
2	ФИЛМСКИОТ ПРОСТОР КАКО ПРОЦЕС НА СОЗДАВАЊЕ	16
2.1	Поставување на просторот како резултат процес, а не како даден објект.....	16
2.2	Градење на филмски простор преку кадрирање, траење, дизајн на звук и монтажа 19	
2.2.1	Кадрирањето како чин на просторно обликување	20
2.2.2	Движењето на камерата и просторната свест.....	22
2.2.3	Траењето како начин на просторна перцепција.....	22
2.2.4	Звукот како невидлива архитектура	23
2.2.5	Монтажата како производство на просторни односи.....	24
2.2.6	Просторот како резултат на синтеза.....	25
2.3	Просторот како носител на когнитивни и епистемиолошки значења: односот на филмскиот простор со гледачката перцепција.....	25
2.3.1	Просторот како когнитивна конструкција.....	26
2.3.2	Невидливото и просторот надвор од кадарот.....	27
2.3.3	Простор и режими на сигурност.....	28
2.3.4	Афективна епистемологија на просторот.....	28
2.3.5	Просторот и позицијата на гледачот.....	29
2.3.6	Просторот како форма на мислење.....	30
3	СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ	32

3.1	Андреј Тарковски/ Andrei Tarkovsky - Просторот како духовно и сетилно присуство	32
3.1.1	Современа рецепција и гледачка перцепција на филмскиот простор кај Тарковски.....	42
3.2	Михеланџело Антониони/ Michelangelo Antonioni - Урбани пејзажи и психолошка изолација.....	45
3.2.1	Урбаниот простор како структура на отуѓеност.....	46
3.2.2	„Авантура“ – просторот како егзистенцијална празнина.....	47
3.2.3	„Ноќ“ – архитектура и емоционална дистанца.....	48
3.2.4	„Еклипса“ – исчезнување на човекот во модерниот простор.....	49
3.2.5	„Црвена пустина“ – индустриски простор и психолошка дезинтеграција.....	50
3.2.6	Просторот како психолошка структура.....	51
3.3	Стенли Кјубрик/ Stanley Kubrick - Простор на симетрија, страв и контрола.....	52
3.3.1	Симетријата како визуелна и психолошка стратегија.....	53
3.3.2	„2001: Одисеја во вселената“ – космички простор и егзистенцијална бесконечност.....	54
3.3.3	„Сјаење“ – лавиринт, клаустрофобија и психолошки хорор.....	56
3.3.4	„Очи широко затворени“ – простор на желба, тајна и моќ.....	57
3.3.5	Просторот како механизам на контрола.....	58
3.3.6	Просторот и егзистенцијалната дистанца.....	59
3.4	Апичапонг Верасетакул/ Apichatpong Weerasethakul - Простор на сеќавања, соништа и присуство преку отсуство.....	60
3.4.1	Просторот како меморија и духовна присутност.....	62
3.4.2	„Вујко Бунми кој може да се сети на своите минати животи“ – простор на духовна меморија.....	63
3.4.3	„Тропска болест“ – џунглата како простор на трансформација.....	64
3.4.4	„Гробишта на раскошот“ – простор на колективно сеќавање и политичка тишина	65
3.4.5	„Меморија“ – акустичен простор и невидливо присуство.....	66
3.4.6	Просторот како присуство преку отсуство.....	67
4	ПРОСТОРОТ ВО ЛИЧНОТО ФИЛМСКО ТВОРЕШТВО.....	72
4.1	Просторот како почетна авторска одлука.....	72
4.2	Процесот на создавање на филм простор во филмовите Бардо, Амби, Северен Пол и Пролетно Чистење.....	73

4.2.2	Амби.....	79
4.2.3	Северен Пол (2021).....	92
4.2.4	Пролетно чистење.....	100
4.3	Рефлексија и автоанализа.....	106
4.3.1	Компаративен осврт на просторот во филмските проекти.....	108
5	ЗАКЛУЧОК.....	112
5.1	Главни наоди.....	112
5.2	Потврда / ревизија на хипотезите.....	113
5.3	Можност за понатамошно истражување.....	114
	КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА.....	115

АПСТРАКТ

Овој труд го истражува филмскиот простор како суштински елемент во создавањето на значење, атмосфера и гледачко искуство во филмот. Истражувањето се фокусира на начинот на кој просторот се обликува преку кадрирањето, времетраењето, звукот и монтажата, како и на неговото влијание врз перцепцијата и емоционалната ангажираност на гледачот. Наместо просторот да се разгледува како пасивна позадина на дејството, трудот го анализира како активна драматуршка и естетска структура што директно учествува во формирањето на филмското значење.

Теоретскиот дел опфаќа систематизација на релевантни филмолошки и естетски теории поврзани со филмскиот простор, перцепцијата и визуелната организација на кадарот. Преку анализа на творештвото на Андреј Тарковски, Микеланџело Антониони, Стенли Кјубрик и Апичапонг Верасетакул, трудот ги разгледува различните авторски стратегии преку кои просторот се трансформира во носител на духовност, психолошка изолација, страв, меморија и емоционално искуство.

Практичниот дел на истражувањето се заснова врз автоанализа на авторски филмски проекти, со посебен фокус на процесот на барање локации, организацијата на просторот, визуелната композиција и односот помеѓу ликот и архитектурата. Анализата покажува дека просторот има активна улога во формирањето на атмосферата, ритмот и психолошката структура на сцената.

Истражувањето ја потврдува основната хипотеза дека филмскиот простор не е само позадина на дејството, туку се создава преку односот помеѓу кадарот, траењето, звукот и монтажата, при што директно влијае врз создавањето значење, емоционална перцепција и гледачко искуство.

Клучни зборови: филмски, простор, кадар, перцепција, атмосфера, визуелизација

ABSTRACT

This dissertation explores cinematic space as an essential element in the creation of meaning, atmosphere, and spectator experience in film. The research focuses on the ways space is shaped through framing, duration, sound, and editing, as well as on its influence on the viewer's perception and emotional engagement. Rather than treating space as a passive background for action, the dissertation examines it as an active dramaturgical and aesthetic structure that directly participates in the formation of cinematic meaning.

The theoretical section includes a systematization of relevant film and aesthetic theories related to cinematic space, perception, and the visual organization of the frame. Through analyses of the works of Andrei Tarkovsky, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick, and Apichatpong Weerasethakul, the dissertation examines various authorial strategies through which space is transformed into a carrier of spirituality, psychological isolation, fear, memory, and emotional experience.

The practical section of the research is based on auto-analysis of authorial film projects, with particular focus on location scouting, spatial organization, visual composition, and the relationship between character and architecture. The analysis demonstrates that space plays an active role in shaping atmosphere, rhythm, and the psychological structure of the scene.

The research confirms the main hypothesis that cinematic space is not merely a background for action, but is constructed through the relationship between framing, duration, sound, and editing, directly influencing the creation of meaning, emotional perception, and spectator experience.

Keywords: cinematic space, framing, perception, atmosphere, visualization

ГЛАВА І

ВОВЕД

1 ВОВЕД

1.1 Научна и општествена оправданост на темата

Просторот во филмот, како неизбежен елемент од филмската слика, не е само физичка сценографија или локација, како што традиционално се поима, туку е структурна компонента што активно учествува во раскажувањето, ритамот, и емоционалната длабочина на делото. Тргувајќи од Андре Базен, еден од основоположниците на филмската теорија, и неговиот концепт на „демократски простор“, па се до современите филозофски естетики кај Даниел Јакавон, просторот се појавува како носител на онтолошка и когнитивна тежина.

Во таа смисла, просторот во филмот не е само естетска категорија, туку структура што ја регулира релацијата помеѓу авторот и светот, овозможувајќи специфична форма на филмско знаење и произведување на значење кое не е идентично ниту со литературното, ниту со театарското искуство. Во филмскиот простор, преку свесен избор на авторот, повеќе елементи постојат во исто време, овозможувајќи и на публиката целосно да се внесе во филмската реалност и активно да учествува во откривањето на значењата што ги носи секој кадар. Дури, чекор понатаму, филмскиот простор и дава на публиката можност за субјективна интерпретација.

Ова истражување ја поставува следната теза:

Филмскиот простор не постои како постојана физичка реалност сама по себе, туку произлегува од авторски организиран однос помеѓу кадарот, траењето, звукот, монтажата и субјектот. Преку организацијата на видливото, но и на невидливото, се создава естетска и когнитивна конструкција што ја обликува перцепцијата и значењето на филмското дело.

Во таа смисла, филмски простор е медиум преку кој филмот:

- посредува во создавањето и структурирањето на наративот
- ја обликува перцепцијата на гледачот

- создава сомнеж, дистанца или интимност
- посредува помеѓу присутното и отсутното
- има епистемолошки импликации, односно го моделира начинот на кои филмот произведува знаење

Примерите од филм на Андреј Тарковски/Andrei Tarkovsky или Апитчапонг Верасетакул/ Apichatpong Weerasethakul покажуваат дека просторот не служи само како место на дејствието, туку тој активно учествува во неговото преобликување и во начинот на кој гледачот го доживува филмското време.

Во рамките на личната авторска практика, прашањето за просторот не се јавува како сценографско решение, туку како драматуршки механизам. Во проектот *Пролетно Чистење*, на пример, просторот во куќата не функционира само како локација каде што се случува дејството, туку како поле на отсутност. Празнината, затворените простории и амбивалентноста на надворешниот пејзаж, кој е на моменти пријатен а на моменти страшен, не служат само за создавање атмосфера, туку за артикулирање на непознатото, на она што не може да се објасни рационално (самоубиството на мајката), но може да се претпостави преку просторната организација.

1.2 Истражувачки проблем

Иако филмскиот простор е анализиран и претходно во рамките на филмските студии, најчесто се анализира само како визуелен или само како наративен елемент. Поретко вниманието е посветено на начинот на кој просторот функционира како создадена структура, која влијае и врз перцепцијата на гледачот и врз начинот на кој се гради значењето во филмот.

Она што поретко се проблематизира е нестабилната природа на филмскиот простор - фактот дека тој се гради постепено, преку одлуки поврзани со снимањето, ритамот, монтажата, звукот и односот меѓу видливото и она што останува надвор од кадарот. Понатаму конечната форма не е секогаш производ на авторска намера, туку и резулата на случајност и непредвидливите елементи што се појавуваат во самиот процес на работа.

Од тука произлегува потребата филмскиот простор да се разгледува не само како визуелна или наративна категорија, туку како комплексна структура која е мост помеѓу филмската форма, начинот на кој филмот произведува значење и перцепцијата на гледачот.

1.3 Предмет на истражување

Предмет на истражувањето е филмскиот простор како создадена структура која произлегува од односот помеѓу формалните филмски елементи, авторските одлуки и гледачката перцепција.

Истражувањето го разгледува просторот во неговата интердисциплинарна димензија, со цел да се испита на кој начин тој учествува во создавањето на значење, емоционални состојби и когнитивни искуства. Како основна појдовна точка користи теоретска анализа на релевантни дела од областа на филмската теорија и критика, како и студии на случај. Дел од истражувањето се делата на филмски режисери кои имаат препознатлива просторно-естетска визија како Андреј Тарковски/Andrei Tarkovsky, Микеланџело Антониони/Michelangelo Antonioni, Стенли Кјубрик/St Stanley Kubrick и Апичатпонг Верасетакул/Apichatpong Weerasethakul. Врз кои се применува анализа на начините преку кои овие автори го организираат просторот, со цел создавање на различни гледачки искуства и форми на значење.

Последниот сегмент од истражувањето се однесува на анализа и рефлексija на концептот на филмскиот простор во сопственото филмско творештво, со цел теоријата да се поврзе со праксата преку автоаналитичен пристап, кој ќе покаже како разбирањето на филмскиот простор се развива низ самиот процес на создавање филм.

1.4 Причини за истражувањето

Ова истражување е мотивирано од неколку, меѓусебно поврзани фактори:

- 1) Недостатокот на детални студии кои ја разгледуваат врската помеѓу филмскиот простор, наративната структура, внатрешниот свет на ликовите и гледачкото искуство.
- 2) Потребата од пристап кој ја поврзува филмската теоријата со авторската пракса.

- 3) Недостатокот на студии во кои филмскиот простор се разгледува не како фиксна категорија, туку како елемент што настанува помеѓу авторската намера, условите, филмскиот материјал и гледачкото искуство.

Во филмските теоретски анализи често недостасува перспектива која ги зема во предвид конкретните авторски одлуки, но и предизвиците при процесот на создавање на филм, кои сепак влијаат врз конечното дело и интерпретирањето и поимањето на филмскиот простор во истото. Мизансценот, кинематографијата, звукот и монтажата не го создаваат само визуелниот изглед на филмот, туку директно влијаат врз тоа како просторот се чувствува, што е достапно за гледање, а што останува скриено или само навестено. Во тој контекст, просторот не е стабилна категорија, туку резултат на процес што се менува. Во филмските кругови познато е интервјуто на Дејвид Линч, во кое наместо да ја потврди тезата на критичарот дека дождот во сцената означува симболично чистење на ликот, одговара дека случајно започнало да врне за време на снимањето. Ова истражување овозможува поврзување на теоретските модели со филмска пракса и придонесува кон разбирање на просторот како динамичен, а не однапред зададен елемент.

1.5 Цели и задачи на истражувањето

Истражувањето има за цел да ги истражи и објасни начините на кои филмскиот простор функционира како значаен елемент во обликувањето на филмското значење и гледачкото искуство, преку следните **цели**:

- 1) Да понуди продлабочена анализа за тоа како филмскиот простор го гради наративот и перцепцијата на публиката.
- 2) Да го разгледа просторот како активен фактор во создавањето значење, наместо како второстепен елемент.

Со цел практично и теориски да се разработи проблематиката на филмскиот простор, истражувањето ќе се темели на следните **задачи**:

- 1) Систематизација на постоечка теорија.
- 2) Анализа на начините на кој просторот се гради со помош на елементите од филмскиот јазик.

- 3) Испитување на естетските, когнитивните и епистемолошките димензии на филмскиот простор.
- 4) Анализа на постоечки филмови

1.6 Истражувачки прашања

Со цел подетално да се анализира улогата и значењето на филмскиот простор во создавањето на филмското искуство, истражувањето ќе се насочи кон следните прашања:

- 1) Како се создава филмски простор со помош на кадрирање, траење, звук и монтажа?
- 2) Како организацијата на просторот влијае и ја формира перцепцијата и ангажираноста на гледачот?
- 3) Како различни режисери го користат филмскиот простор за да создаваат значење и емоционално искуство?

1.7 Хипотези на истражување

Врз основа на предметот и целите на истражувањето, се поставуваат следните генерална и посебни хипотези:

Генерална хипотеза:

1. Филмскиот простор не е само позадина на дејството, туку се создава преку односот помеѓу кадарот, траењето, звукот и монтажата, и има активна улога во тоа како филмот добива значење.

Оваа основна хипотеза претставува рамка, во која спаѓаат и помошните хипотези.

Посебни хипотези:

1. Начинот на кој е организиран просторот влијае врз тоа како публиката гледа, што разбира и колку е емоционално вклучена во филмот.

2. Различни режисери користат различни стратегии при обликувањето на просторот, со што создаваат различни видови гледачко искуство.

1.8 Методологија на истражување

Ова истражување не го третира филмскиот простор како готов објект за анализа, туку како процес што настанува во односот помеѓу формата, авторската одлука и гледачкото искуство. Во таа насока, истражувањето применува квалитативен и креативно-истражувачки пристап, со фокус на следните методи:

1. **Дедукција** - примена на постојни филмски и естетски теории при анализа на филмскиот простор, со цел проверка на нивната применливост во конкретни филмски примери.
2. **Анализа и синтеза** - разложување на филмските елементи (кадар, траење, звук, монтажа) и нивно повторно поврзување за да се согледа начинот на кој се создава и функционира филмскиот простор.
3. **Метод на практично гледање на филм** - детално и аналитичко гледање на избрани филмови, насочено кон набљудување на филмскиот простор.

1.9 Структура на трудот

Трудот е структуриран така што ја следи насоката на истражување - од теорија, преку анализа до практична примена и заклучок.

Вовед и теоретска рамка

1. Истражувачки проблем и предмет на истражувањето
2. Цели, прашања и хипотези
3. Методолошки пристап

4. Основни теоретски позиции за филмскиот простор

Филмскиот простор како процес на создавање

1. Поставување на просторот како резултат процес, а не како даден објект
2. Градење на филмски простор преку кадрирање, траење, дизајн на звук и монтажа
3. Просторот како носител на когнитивни и епистемиолошки значења: односот на филмскиот простор со гледачката перцепција

Студии на случај

1. Андреј Тарковски/ Andrei Tarkovsky - Просторот како духовно и сетилно присуство
2. Михеланџело Антониони/ Michelangelo Antonioni - Урбани пејзажи и психолошка изолација
3. Стенли Кјубрик/ Stanley Kubrick - Простор на симетрија, страв и контрола
4. Апичапонг Верасетакул/ Apichatpong Weerasethakul - Простор на секавања, соништа и присуство преку отсуство

Просторот во личното филмски творештво

1. Просторот како почетна авторска одлука
2. Процесот на создавање на филм простор во филмовите Бардо, Амби, Северен Пол и Пролетно Чистење
3. Рефлексија и автоанализа

ЗАКЛУЧОК

1. Главни наоди
2. Потврда / ревизија на хипотезите

3. Можност за понатамошно истражување

Ова истражување тргнува од претпоставката дека филмскиот простор не е само сценографија или место каде што се случува одредено дејство, туку дел од филмскиот јазик кој се создава во самиот процес на припреми и снимање, а и понатаму, за време на гледање на филмот. Наместо да се разгледува како зададен и фиксен, просторот се поставува како менлива категорија, директно зависна од односот помеѓу филмската форма, авторските одлуки и искуствата на гледачот.

Преку поставените истражувачки прашања, хипотези и избраната методологија на истражување, се испитува како преку различни елементи на филмскиот јазик, просторот се гради и како тоа влијае врз начинот на кој филмот се доживува и толкува. Со цел да се овозможи подобро поврзување на теоријата и праксата, се користи комбиниран пристап од теоретски анализи со практично гледање на постоечки филмови, како и сопствена авторска рефлексција.

Крајната цел на ова истражување е појасно разбирање на филмскиот простор како процес, а не како готова форма. На тој начин, се придонесува кон поширока дискусија за значењето на филмскиот простор и неговото учество во создавање на значење и во обликување на гледачко искуство.

ГЛАВА II

ФИЛМСКИОТ ПРОСТОР КАКО ПРОЦЕС НА СОЗДАВАЊЕ

2 ФИЛМСКИОТ ПРОСТОР КАКО ПРОЦЕС НА СОЗДАВАЊЕ

2.1 Поставување на просторот како резултат процес, а не како даден објект

Во традиционалното секојдневно разбирање, просторот најчесто се разбира како физички дадена средина во која се одвива дејствието. Сепак, во рамки на филмот, ваквото разбирање е ограничено и теориски недоволно. Имено, просторот кој гледачот го доживува на екранот не е едноставно пренесена реалност, туку резултат на низа естетски, технички и наративни операции. Филмскиот простор не претходи на филмот како стабилен објект; тој се создава во самиот чин на филмското обликување.

Сето ова бара да се посочи јасна разлика помеѓу профилмскиот простор и филмскиот простор. Профилмски простор е материјалниот свет пред камерата: ентериер, екстериер, тело, предмет, пејзаж, и архитектура. Од друга страна, филмскиот простор, пак, е светот што се појавува во филмското дело како резултат на кадрирање, избор на перспектива, светло, движење на камерата, времетраење, звук и монтажа. Како што забележуваат Омон и Мари, филмот не ја репродуцира стварноста како целина, туку ја преуредува во нов режим на видливост (Aumont, Marie 2005).

Обработката и анализата на овој став е важно, од аспект на тоа што ја надминува идејата за камерата како пасивен инструмент на регистрација. Иако филмот има специфична врска со стварноста, односно снима нешто што навистина било пред објективот, тоа не значи дека просторот автоматски се пренесува како неутрална вистина. Поконкретно, секој кадар претставува избор: што ќе биде вклучено, што ќе остане надвор од рамката, од која дистанца ќе се гледа, од кој агол, со какво траење и во каков однос со следниот кадар. Оттука, просторот во филмот е секогаш резултат на организација.

Андре Базен е клучен за разбирањето на ова прашање. Иако често се толкува како теоретичар на реализмот, неговата позиција е посуптилна. За Базен, вредноста на филмот лежи во можноста стварноста да се појави во својата сложеност, а не во насилното расчленување низ прекумерна монтажа. Од посочените причини, всушност тој го брани долгиот кадар и длабокиот фокус, бидејќи токму тие му овозможуваат на просторот да

задржи повеќеслојност и истовременост на значења (Bazin, 1967). Според ова разбирање, при овој контекст, просторот се доживува како декор, туку како поле на слободна перцепција.

Според Плажевски, филмскиот простор не настанува како проста репродукција на реалната средина, туку како последица на избор, селекција и организација на визуелниот материјал. Камерата од реалниот свет издвојува ограничен исечок, а преку положбата на апаратот, изборот на план, аголот на снимање и поврзувањето со други кадри, тој исечок добива ново значење. Според тоа, просторот кој гледачот го доживува на екранот не е идентичен со физичкиот простор на снимањето, туку е конструирана филмска реалност создадена преку јазикот на медиумот. На тој начин, филмот не го наследува просторот, туку го произведува (Плажевски, 1968: 13–20; 37–39).

Во познатите анализи на Орсон Велс и Вилијам Вајлер, Базен покажува дека длабокиот фокус овозможува повеќе планови на дејство да постојат во еден ист кадар. Наместо значењето да биде однапред одредено преку монтажен рез, гледачот сам избира на што ќе го насочи вниманието. Оваа идеја често се означува како „демократски простор“, бидејќи перцепцијата не е целосно диригирана од авторот, туку отворена кон активноста на гледачот.

Од друга страна, советската монтажна школа, особено кај Сергеј Ајзенштајн, нуди спротивна позиција. Според ова теоретско гледиште, просторот не се зачувува како континуитет, туку се создава преку судир на фрагменти. Монтажата го произведува значењето, а просторот е резултат на интелектуална конструкција.

Токму овој спор меѓу Базен и монтажната традиција е суштински, затоа што покажува две големи парадигми на филмскиот простор: простор како откривање и простор како градење.

Современата когнитивна филмска теорија дополнително го усложнува прашањето. Во таа насока, Бордвел покажува дека гледачот не восприемува готов простор, туку конструира ментален модел од ограничени визуелни информации (Bordwell 1985). Филмот ретко дава целосна карта на местото на дејство. Наместо тоа, преку парцијални кадри,

движења и монтажни врски, гледачот создава претстава за целината. Главната констатација која што произлегува од оваа анализа е дека просторот не е само на екранот, тој постои и во когнитивната активност на рецепцијата.

Ваквото разбирање отвора и можност за приказ на поширока естетичка перспектива. Филмскиот простор не е стабилна географска одредица, туку динамична релација меѓу видливото, невидливото и очекуваното. Просторот може да биде јасен или амбигвитетен, затворен или отворен, интимен или заканувачки, рационално организиран или сновидно распадат. Во секој случај, тој е ефект на форма.

Даниел Јакавон во својата филозофска естетика на филмот го предлага поимот „*film worlds*“, притоа во своето објаснување нагласувајќи дека филмовите создаваат автономни светови што не се сведуваат ниту на приказна, ниту на мизансцен, ниту пак одделно на визуелен стил. Тие светови произлегуваат од синтетичкото дејство на сите филмски елементи (Yacavone 2015). Просторот е токму темелната компонента на таа светотворност.

Во контекст на филмскиот простор како процес на создавање, особено значајно е согледувањето дека визуелната структура на филмот не се сведува само на она што се наоѓа пред камерата, туку произлегува од сложена организација на повеќе елементи што режисерот ги координира во една единствена целина. Просторот во кадарот се обликува преку распоредот на актерите, сценографијата, изборот на локација, реквизитите, бојата и осветлувањето, како и преку аголот од кој е прикажан. Оттука, филмскиот простор не е однапред дадена реалност, туку резултат на свесна креативна постапка преку која визуелните компоненти добиваат драматуршка и значенска функција. Начинот на кој е поставен просторот непосредно влијае врз перцепцијата на гледачот, врз атмосферата и врз целокупното значење на филмското дело (Митрикески 2023: 5–6).

Како надополна на наведеното, кога се зборува за филмски простор како резултат на еден процес, се мисли на неколку истовремени димензии:

- просторот е производ на авторска селекција;
- на техничка медијација;
- на временско развивање;

- и на гледачка реконструкција.

Тој не е нешто што филмот го затекнува, туку нешто што филмот го произведува. Ова сознание има и методолошки последици. Анализата на просторот не треба да прашува и толкува само „каде се случува дејството“, туку „како филмот создава чувство на тоа место“, „како ја регулира дистанцата“, „што останува скриено“, „како се доживува времето во просторот“ и „каков однос воспоставува гледачот кон светот на филмот“. Токму овие прашања го преместуваат просторот од сценографска кон централна естетичка категорија.

2.2 Градење на филмски простор преку кадрирање, траење, дизајн на звук и монтажа

Во услови кога филмскиот простор не е однапред зададен објект, тогаш неговото постоење мора да се разбере како резултат на конкретни формални постапки. Филмот не го „наоѓа“ просторот, туку го произведува преку сопствениот јазик и реторика. Во таа смисла, прашањето за просторот е неразделно од прашањето за кадрирањето, времетраењето на кадарот, звучната организација и монтажните односи. Токму преку овие средства гледачот доживува стабилен, фрагментиран, интимен, заканувачки или метафизички простор.

Од особена важност е да се посочи дека овие елементи не функционираат независно еден од друг. Кадрирањето без траење би било само статична композиција; монтажата без просторна логика би била хаотична серија слики; звукот без визуелен контекст би имал ограничена просторна функција. Просторот во филмот секогаш е синтетички резултат на повеќе координирани средства.

2.2.1 Кадрирањето како чин на просторно обликување

Кадрирањето е првиот и можеби најосновниот чин на создавање филмски простор. Со поставувањето на рамката, камерата не само што нешто прикажува, туку истовремено

нешто исклучува. Имено, секој кадар воспоставува граница меѓу видливото и невидливото. Во таа смисла, рамката не е прозорец кон светот, туку селективен механизам.

Бордвел и Томпсон укажуваат дека кадарот го организира вниманието преку големината на планот, аголот, длабочината и композицијата (Bordwell, Thompson 2010). Тоталот најчесто ја воспоставува средината и односите меѓу фигурите и просторот. Средниот план го префрла фокусот кон интеракцијата, додека крупниот план ја интензивира психолошката или симболичката важност на деталот. Ова значи дека една иста просторија може да добие различно значење зависно од тоа како е кадрирана.

На пример, празна соба снимена во широк статичен тотал може да делува како простор на осаменост, напуштеност или студенило. Истата соба снимена преку серија крупни планови на предмети – рачка од врата, чаша на маса, набран чаршаф – станува простор на трага, интимност или отсутно присуство. Сето ова наведува на размислувањето и поставување на реален став дека просторот не е ист. Тој се менува преку начинот на гледање на истиот.

Според разработката на Плажевски, филмскиот простор значително се обликува преку изборот на планови и односот меѓу камерата и предметот на снимање. Промената од општ кон крупен план не претставува само визуелна варијација, туку промена во начинот на кој гледачот го разбира просторот и значењето на сцената. Општиот план овозможува ориентација и просторен контекст, додека поблиските планови го насочуваат вниманието кон деталот, психологијата и драмската напнатост. На тој начин, кадрирањето станува средство преку кое филмот ја организира просторната хиерархија но и ја води гледачката перцепција (Плажевски, 1968: 41–53).

Жак Омон нагласува дека секој кадар имплицира и простор надвор од рамката (Aumont et al. 1992). Тоа значи дека филмскиот простор никогаш не се исцрпува во она што е видно. Доколку ликот гледа лево, гледачот претпоставува нешто надвор од кадарот. Ако звук доаѓа од соседна просторија, невидливото добива просторна реалност. Следствено, при еден ваков начин на перцепирање на проблематиката, рамката не затвора, туку отвора кон имагинарен вишок простор.

Според Митрикески, во рамките на филмскиот простор како процес на создавање, особено важно е да се истакне дека кадрирањето претставува режисерска постапка преку која реалниот простор се разложува и преобразува во нов, филмски простор што својата конечна смисла ја добива во однос со другите кадри и со монтажата. Имено, тој објаснува дека кадарот не функционира како изолирана слика, туку како дел од поширока визуелна целина во која секој избор на перспектива, план, движење на камерата и композиција влијае врз начинот на кој гледачот ја восприема стварноста. Оттука, филмскиот простор не е механичка репродукција на постоечка средина, туку уметничка конструкција во која режисерот преку селекција и организација на видливото создава ново значење и нова перцептивна логика (Митрикески 2024: 15–16)

Кај модерниот филм кадрирањето често намерно ја нарушува класичната прегледност. Кај Антониони, фигурата може да биде оттурната кон рабовите на кадарот, потчинета на архитектурата и урбаните линии. Кај Бресон, телото е фрагментирано во раце, нозе, предмети и гестови. Кај Ханеке, статичниот кадар ја продолжува непријатноста преку одбивање да „објасни“ каде точно треба да се гледа. Во сите овие случаи, заедничко е дека кадрирањето постанува форма на мислење (Wheatley, 2009).

2.2.2 Движењето на камерата и просторната свест

Покрај статичниот кадар, важна улога има и движењето на камерата. Панорамата, травелингот, кран движењето или рачната камера не само што ја следат акцијата, туку создаваат различни режими на просторна свест.

Како дообјаснување, панорамата постепено открива простор и создава чувство на ориентација. Травелингот го вовлекува гледачот во средината, како да се движи низ неа. Рачната камера може да произведе непосредност, нестабилност или документарна интензивност. Кран движењето, пак, често создава привилегирана перспектива што ја надминува човечката гледна точка.

Кај Макс Офулс движењето на камерата често го поврзува просторот со емоционалната флуидност на ликовите. Кај Стенли Кјубрик, симетричните травелинзи низ коридори и ентериери создаваат геометриска вознемиреност, како во *The Shining* (1980). Кај Бела Тар, долгите движења низ калливи пејзажи го претвораат просторот во егзистенцијално траење. Значи, движењето на камерата не е само техничка елеганција, туку просторна реторика (Walker, 1999).

2.2.3 Траењето како начин на просторна перцепција

Просторот во филмот секогаш се доживува низ време. Гледачот не го восприема како карта, туку како процес на откривање. Токму затоа, времетраењето на кадарот суштински го менува начинот на кој просторот се искусува.

Долгиот кадар му дозволува на просторот да „дише“. Гледачот има време да ги забележи односите меѓу предметите, длабочината, ритамот на движење и акустичната атмосфера. Базен токму во долгиот кадар гледа можност за зачувување на амбигвитетот на реалноста (Bazin 1967). Просторот не е расчленет однапред, туку му се нуди на гледачот како едно отворено поле на анализа и доживување.

Кај Тарковски, оваа логика достигнува особена духовна димензија. Во *Nostalghia* (1983) и *Stalker* (1979), просторот се открива низ бавно движење, влага, ветер, огледала, руини и тишина. Тој не е позадина на дејството, туку самостојна состојба на битието. Тарковски зборува за филмот како „вајање во време“, што значи дека времетраењето е материјал преку кој просторот станува искуслив (Tarkovsky 1986).

Краткиот кадар создава поинаков режим. Во брза монтажа, просторот често се редуцира на функционални координати: (1) влез; (2) закана; (3) цел; (4) реакција. Акциониот филм или трилерот честопати ја користат оваа логика за да создадат напнатост и динамика. Во ваков случај, просторот е подреден на дејството, а не обратно.

2.2.4 Звукот како невидлива архитектура

Една од најзначајните, а често потценети компоненти на филмскиот простор е звукот. Просторот не се создава само преку она што се гледа, туку и преку она што се слуша. Звукот му дава на просторот длабочина, текстура, граници и невидливи продолженија.

Мишел Шион нагласува дека звукот ја реорганизира перцепцијата на сликата и создава нов просторен ефект (Chion 1994). Чекори зад врата, далечен сообраќај, капење вода, ветер надвор од прозорецот или ехо во празна сала, се всушност реални елементи кои градат чувство на средина што не мора да биде прикажана само визуелно.

Особено значајна е улогата на тишината. Во филмот, тишината речиси никогаш не е апсолутно отсуство на звук, туку внимателно организирана редукција на акустички информации. Таа може да создаде тензија, очекување, интимност или метафизичка празнина. Кај Бергман, тишината често е простор на психолошка голотија. Кај Тарковски, таа станува духовна резонанца.

Кај Апичатпонг Вирасетакул, пак, шумовите на природата, инсектите, далечните гласови и акустичната неодреденост создаваат порозен простор во кој реалното и натприродното коегзистираат. Во ваквите филмови звукот не го следи просторот - тој го измислува.

2.2.5 Монтажата како производство на просторни односи

Монтажата е можеби најјасниот доказ дека филмскиот простор е конструкција. Со поврзување на различни кадри, снимени во различни времиња и често на различни места, филмот создава впечаток на единствен континуиран свет.

Според Балаш, филмскиот простор не се воспоставува единствено преку содржината на снимениот кадар, туку и преку начинот на кој кадрите се поврзуваат во монтажна целина. Со преминот од еден кадар во друг, гледачот не го восприема само следниот визуелен фрагмент, туку ментално воспоставува континуитет меѓу одделни простори, времиња и

перспективи. Монтажата, според тоа, не е само техничко спојување на материјалот, туку клучен принцип преку кој филмот создава нова просторна логика, различна од непосредната реалност. Таа овозможува дисперзирани места да се доживеат како единствен просторен свет и ја насочува гледачката ориентација во рамките на филмската целина (Балаш 1948: 113–115).

Континуитетната монтажа, развиена во класичниот Холивуд, има задача просторот да изгледа логично и транспарентно. Правилото на оска, совпаѓањето на погледот и насоката на движење му овозможуваат на гледачот без тешкотија да се ориентира (Bordwell, Thompson 2010). Притоа, просторот изгледа природен токму затоа што неговата вештачка конструкција останува невидлива.

Сепак, од непроценлива важност е да се разгледа и стојалиштето дека монтажата може и да го наруши просторот. Кај Сергеј Михајлович Ајзенштајн, судирот меѓу кадрите создава интелектуално и емоционално значење. Кај Жан-Лик Годар, скоковите во монтажа ја откриваат условноста на филмската кохерентност. Кај Ален Рене, монтажата може да ги меша времињата и просторите до степен на онтолошка несигурност (Crittenden, 2006).

Монтажата, следствено, не е само средство за поврзување на сцени, туку апарат за создавање блискост, далечина, истовременост, расцеп и мемориски асоцијации.

2.2.6 Просторот како резултат на синтеза

Во реалното филмско дело, кадрирањето, движењето на камерата, траењето, звукот и монтажата никогаш не делуваат одделно. Тие се преклопуваат и меѓусебно се коригираат. Просторот што гледачот го доживува е резултат на нивна синтеза.

Тесен ходник снимен во широк агол со рачна камера, долг кадар и засилен звук на дишење, создава клаустрофобично искуство. Истиот ходник, снимен во симетричен статичен кадар со пригушен амбиентален шум може да делува стерилно и студено. Како значителна констатација на овој приказ е дека просторот е ист физички, но сосема различен филмски.

Следствено, филмскиот простор не смее да се сведе на сценографија или локација. Тој е производ на јазикот на филмот. Притоа, начинот на неговото создавање не е надворешен украс, туку суштински дел од значењето на делото.

2.3 Просторот како носител на когнитивни и епистемиолошки значења: односот на филмскиот простор со гледачката перцепција

Разгледувањето на филмскиот простор како формална категорија останува недоволно доколку не се земе предвид неговата релација со гледачот. Просторот во филмот не постои сам за себе; тој постои како искусен, перципиран и интерпретиран простор. Неговата смисла се довршува во чинот на рецепцијата. Оттука, просторот не е само визуелна организација на сцената, туку механизам преку кој филмот произведува знаење, управува со вниманието и ја моделира свеста на гледачот.

Кога се говори за когнитивна функција на просторот, се мисли на начинот на кој гледачот создава ментална претстава за светот на филмот. Кога се говори за епистемолошката функција, прашањето кое се поставува е каков вид на знаење се овозможува преку филмот, поконкретно, преку просторната организација: сигурно или несигурно, јасно или амбигвитетно, непосредно или посредувано, рационално или афективно. Во таа смисла, просторот е една од клучните категории преку кои филмот мисли.

Според Балаш, филмскиот простор не е неутрална визуелна околина, туку активно влијае врз начинот на кој гледачот го разбира светот на делото. Преку изборот на точка на снимање, крупност на планот и организација на видливото, камерата може да го приближи предметот, да го нагласи неговото значење или да создаде нов однос меѓу ликот и средината. На тој начин, филмот не ја репродуцира стварноста механички, туку ја преобразува во искуство што го насочува вниманието, емоцијата и толкувањето на публиката. Просторот станува средство преку кое гледачот не само што гледа, туку и учи како да гледа (Балаш 1948: 86–89).

2.3.1 Просторот како когнитивна конструкција

Гледачот ретко добива целосна и однапред објаснета карта на филмскиот свет. Наместо тоа, филмот нуди ограничени перспективи, фрагментирани информации, делумни погледи и селективни визуелни сигнали. Од тие парцијални податоци гледачот постепено создава кохерентен модел на просторот.

Бордвел нагласува дека гледањето филм претставува активен процес на формирање и проверување на различни хипотези (Bordwell 1985). Гледачот постојано носи заклучоци, од аспект на тоа каде се наоѓаат ликовите, какви се нивните меѓусебни растојанија, што се наоѓа зад затворена врата, од каде доаѓа звукот, каде води ходникот или каква е топографијата на просторот кој што не е целосно покажан. Следствено, просторот е делумно прикажан, а делумно ментално реконструиран.

Ова констатација е особено видлива во класичниот наративен филм. Во сцена на разговор, гледачот гледа наизменични кадри од две лица, но без напор претпоставува единствен заеднички простор. Во сцена на потера низ град, иако кадрите може да бидат снимани на различни улици и различни денови, гледачот создава континуирана просторна логика. Токму затоа, тоа што изгледа природно е всушност резултат на сложена когнитивна работа.

Според наведеното, филмскиот простор не се наоѓа само на екранот. Тој постои и во перцептивната активност на гледачот.

2.3.2 Невидливото и просторот надвор од кадарот

Една од најсилните карактеристики на филмскиот простор е тоа што тој секогаш го надминува видливото поле на кадарот. Секој кадар покажува само дел од светот, но истовремено упатува кон нешто што останува надвор од него. Токму затоа просторот надвор од кадарот има фундаментално значење.

Ноел Бурч посочува на тоа дека филмската рамка секогаш имплицира повеќе зони на невидлив простор што гледачот ги доживува како потенцијално присутни (Burch 1973). Доколку ликот гледа во празнина надвор од кадарот, гледачот претпоставува предмет или друго лице. Доколку се слуша звук од соседна просторија, невидливото станува просторна реалност. Доколку, пак, камерата одбива да покаже нешто што драматуршки се очекува, во тој случај, се создава тензија.

Во жанрот на хорор филмот оваа стратегија е особено продуктивна. Заканата честопати е посилна кога останува надвор од видливото поле. Но, истото важи и за драмскиот и авторскиот филм. Кај Бресон, многу клучни настани се случуваат вон кадар, а нивното значење се пренесува преку звук, реакција или последица. Кај Михаел Ханеке, просторот надвор од кадарот често носи морална и психолошка вознемиреност.

Ваквото видување покажува дека филмот не произведува знаење само преку прикажување, туку и преку задржување, премолчување и сугестија, димензии кои помагаат во расудувањето.

2.3.3 Простор и режими на сигурност

Не секој филм создава ист вид просторна извесност. Некои филмови настојуваат да создадат стабилен и читлив простор во кој гледачот лесно се ориентира. Други, пак, намерно произведуваат несигурност, дезориентација и сомнеж.

Класичниот наративен филм најчесто фаворизира просторна транспарентност. Континуитетната монтажа, јасните оски на движење и стабилната сценска географија создаваат впечаток дека светот е целосно достапен за разбирање. Гледачот знае каде се наоѓа, кој од каде влегува, од каде доаѓа опасноста и каков е распоредот на дејството. Во еден таков случај, просторот произведува рационална сигурност.

Модерниот филм често го проблематизира токму прашањето на просторната сигурност. Во „Last Year at Marienbad“ на Ален Рене, раскошната архитектура функционира како лавиринт во кој времето, меморијата и стварноста не можат лесно да се разграничат.

Кај Дејвид Линч, ентериерите често се трансформираат во психички простори исполнети со анксиозност, потисната меморија и идентитетска нестабилност. Кај Андреј Тарковски, пак, просторот неретко делува како зона на духовна проба, а не како географски локус, каде движењето низ средината истовремено претставува и внатрешно егзистенцијално патување (Bordwell, Thompson 2010; Tarkovsky 1986).

Во ваквите случаи, просторот не нуди сигурно знаење, туку ја открива ограниченоста на секое знаење. Тој постанува не мапа, туку загатка.

2.3.4 Афективна епистемологија на просторот

Знаењето што го произведува филмот не е секогаш концептуално и рационално. Често станува збор за сетилно, телесно и емоционално знаење. Имено, гледачот може да „знае“ дека некој простор е непријателски, меланхоличен, интимен или возвишен, уште пред да може аналитички да го именува тоа чувство.

Елзасер и Хагенер истакнуваат дека филмското искуство не се сведува на дешифрирање на информации, туку подразбира телесна и сетилна вклученост (Elsaesser and Hagener 2010). Според нив, тесен коридор, празен паркинг, долго ехо во напуштена сала, маглив пејзаж или ниско осветлена соба произведуваат непосредни афективни реакции.

Перцепцијата на филмскиот простор не зависи единствено од она што е прикажано, туку и од аголот на гледање, перспективата и техничките можности на камерата. Различните ракурси можат да го направат ликот доминантен, ранлив, оддалечен или интимно близок, а промената на перспективата влијае врз емоционалниот однос на гледачот кон сцената. Камерата, според тоа, не е неутрален регистратор на реалноста, туку активен посредник што го моделира начинот на восприемање и толкување на филмскиот свет. Просторот се јавува како резултат на гледачка позиција, а не како објективно дадена стварност (Плажевски 1968: 62–72)

Токму затоа, просторот е носител на емоционална интелигенција на филмот. Тој може да создаде страв без да покаже опасност, тага без дијалог, интимност без допир, осаменост без експлицитна изјава. Просторот мисли и создава реална видливост преку атмосферата која владее во истиот.

Интересни се размислувањата и видувањата во овој контекст, кај неколкумина режисери и сценаристи, со меѓународни погледи. Кај Микеланџело Антониони, урбаните празнини и модернистичката архитектура создаваат чувство на егзистенцијална дистанца и комуникациска отуѓеност. Кај Ингмар Бергман, собите, ходниците и затворените ентериери често стануваат психолошки компресирани простори на тишина, вина и интимна конфронтација. Кај Теренс Малик, отворените природни простори добиваат духовна и космолошка димензија, при што пејзажот функционира како медиум на метафизичка контемплација (Antonioni 2007; Bordwell, Thompson 2010).

2.3.5 Просторот и позицијата на гледачот

Филмскиот простор секогаш имплицира одредена позиција која е реално видлива. Камерата може да го постави гледачот како надворешен набљудувач, како интимен сведок, како ограничен субјект или како дезориентиран учесник. Со тоа се менува и режимот на знаење и перцепирање на содржината.

Високата перспектива може да создаде чувство на контрола и целосен увид. Субјективниот кадар, пак, ја ограничува информацијата на она што го гледа ликот. Како пример од реалност, камера што лебди независно од човечка гледна точка создава впечаток на автономна перцепција. Камера, пак, која е поставена во тесен простор може да го пренесе телесниот притисок на ситуацијата.

Казети нагласува дека филмот не само што покажува свет, туку го организира односот меѓу оној што гледа и она што е гледано (Casetti 1999). Просторот е суштински инструмент на оваа релација. Преку него се дефинира дистанцата меѓу гледачот и настанот: дали постои приближување кон телото, оттурнување од него, поставеност во позиција на моќ или пак во позиција на несигурност.

2.3.6 Просторот како форма на мислење

Современата филозофија на филмот сè почесто го разгледува филмот како медиум што мисли преку сопствени средства. Во таа перспектива, просторот не е само објект на прикажување, туку форма на концептуализација.

Јакавон покажува дека филмските светови создаваат вид естетско разбирање што не може целосно да се преведе во јазични искази (Yacavone 2015). Просторот е централна компонента на тоа разбирање. Пуст урбан пејзаж може да алудира или асоцира на осаменост; повторувачки ходници можат да поттикнат на траума како перцепција; отворен хоризонт може да истакне видување на надеж или бескрајност.

Филмот, следствено, не нуди само идеи за просторот, тој мисли преку просторот.

* * *

Односот меѓу филмскиот простор и гледачката перцепција покажува дека просторот е една од темелните епистемолошки категории на филмот. Преку него гледачот ориентира, претпоставува, чувствува, толкува и преиспитува. Просторот може да понуди јасност, но и несигурност; блискост, но и дистанца; сигурно знаење, но и мистерија.

Затоа, филмскиот простор не е само место на дејството, туку начин на знаење. Тој е медиум преку кој филмот не само што прикажува свет, туку и го обликува начинот на кој тој свет може да биде доживеан, разбран и обмислен.

ГЛАВА III

СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ

3 СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ

3.1 Андреј Тарковски/ Andrei Tarkovsky - Просторот како духовно и сетилно присуство

Филмскиот простор кај Андреј Тарковски претставува една од најкомплексните и највлијателни концепции во историјата на филмската уметност. Неговите филмови не го третираат просторот како едноставна физичка средина во која се одвива дејствието, туку како суштински елемент преку кој се создава значење, меморија, духовност и емоционално искуство. Во филмската поетика на Тарковски, просторот е жив ентитет, исполнет со времетраење, материјалност, тишина и духовна тежина. Токму преку специфичната организација на просторот, долгиот кадар, бавниот ритам и внимателната употреба на звукот, Тарковски создава филмско искуство кое ја надминува класичната наративна структура и навлегува во сферата на контемплацијата и внатрешното доживување.

Во контекст на ова истражување, анализата на филмскиот простор кај Тарковски е значајна затоа што неговото творештво директно ја потврдува генералната хипотеза дека филмскиот простор не е пасивна позадина на дејството, туку активен фактор во создавањето значење. Кај него, просторот не служи само за ориентација на гледачот, туку активно ја обликува перцепцијата, психолошката состојба и емоционалната вклученост на публиката. Неговите филмови претставуваат пример за тоа како преку кадрирањето, времетраењето, монтажата и звукот може да се создаде простор што функционира како духовно и сетилно искуство.

Тарковски често говори за филмот како уметност на времето. Во неговото капитално дело *Sculpting in Time*, тој ја дефинира суштината на киното како способност „да се моделира времето“ (Tarkovsky, 1986). Оваа идеја е тесно поврзана со неговото разбирање на просторот, бидејќи кај него просторот никогаш не постои одвоено од времетраењето. Просторот се чувствува преку времето поминато во него. Долгите кадри, минималната монтажа и внимателното движење на камерата создаваат впечаток дека гледачот не го набљудува просторот однадвор, туку престојува во него.

Во филмовите на Тарковски, времето не е само наративна категорија, туку материја што ја исполнува сликата. Неговите долги кадри овозможуваат просторот постепено да се открива, а гледачот да развие специфичен однос кон атмосферата и материјалноста на филмската средина. Наместо брза монтажа и драматична организација на акцијата, Тарковски создава филмски простор што бара трпеливост, внимание и внатрешна концентрација. Токму затоа неговото кино често се опишува како медитативно и духовно.

Францускиот теоретичар Жил Делез смета дека Тарковски е еден од најзначајните автори на модерното кино затоа што успева да создаде „време-слика“ – филмска форма во која времето и просторот не се подредени на акцијата, туку стануваат автономни категории (Deleuze, 1989). Кај Тарковски, просторот не е функционален или реалистички конструиран во класична смисла, туку има психолошка и духовна димензија. Просторот постои како состојба на свеста.

Ова особено се забележува во филмот „Сталкер“ (1979), каде просторот на Зоната е претставен како мистериозен, непредвидлив и речиси жив организам. Зоната не функционира според логиката на реалниот простор. Таа постојано се менува, создава чувство на неизвесност и бара од ликовите духовна и психолошка трансформација. Просторот овде станува симбол на човековата потсвест, вера и страв.

Во „Сталкер“, движењето низ просторот е истовремено физичко и духовно патување. Камерата бавно се движи низ руинирани пејзажи, влажни тунели, вода, трева и индустриски остатоци. Овие елементи не се употребени само како сценографија, туку како носители на значење и атмосфера. Просторот создава чувство на метафизичка напнатост. Гледачот постепено ја чувствува тежината на просторот и неговото влијание врз психата на ликовите.

Особено значајна е употребата на природните елементи – вода, оган, ветер и земја, кои се повторуваат низ целото творештво на Тарковски. Овие елементи создаваат чувство на материјална реалност, но и духовна симболика. Водата кај Тарковски често претставува меморија, прочистување или премин помеѓу различни состојби на свеста. Во „Носталгија“ (1983), дождот и влагата создаваат чувство на меланхолија и егзистенцијална

осаменост. Просторот станува емотивна и духовна проекција на внатрешната состојба на ликот.

Тарковски не го гради просторот преку класична драматуршка организација, туку преку ритам и траење. Неговата монтажа не е базирана на брзи пресечни врски, туку на континуитет и внатрешно движење на кадарот. Во таа смисла, неговиот пристап е блиску до теоријата на Андре Базен, кој сметал дека долгиот кадар и длабинскиот фокус овозможуваат поголема реалистичност и слобода на перцепцијата (Bazin, 1967). Сепак, кај Тарковски реализмот не е само визуелен, туку духовен и феноменолошки.

Во филмот „Огледало“ (1975), просторот е организиран како мрежа од мемории, соништа и историски фрагменти. Просторот не е стабилен или линеарен, туку постојано се трансформира преку субјективната перспектива на сеќавањето. Куќите, шумите, полињата и ентериерите функционираат како простори на меморијата. Тие не се само физички локации, туку емоционални и психолошки траги.

Тарковски во „Огледало“ создава простор што ја укинува јасната граница помеѓу минатото и сегашноста. Камерата се движи бавно и созерцателно, дозволувајќи му на гледачот да навлезе во текстурата на просторот. Времето во филмот се чувствува како континуирано присуство, а не како линеарен тек. Оваа структура го прави филмскиот простор носител на лична и колективна меморија.

Во анализата на Тарковски, особено е важен односот помеѓу човекот и просторот. Неговите ликови често изгледаат изгубени, мали или ранливи во однос на околината. Просторот не им припаѓа целосно; напротив, тој ги апсорбира и трансформира. Во „Соларис“ (1972), вселенската станица е простор на изолација, вина и потиснати спомени. Иако станува збор за научнофантастичен филм, Тарковски не е заинтересиран за технологијата, туку за духовната состојба на човекот.

Во „Соларис“, просторот на станицата е исполнет со тишина, долги ходници и минималистички ентериери. Оваа просторна организација создава чувство на психолошка клаустрофобија и егзистенцијална неизвесност. Просторот станува продолжение на свеста на ликовите. Планетата Соларис, која ги материјализира спомените и потсвесните трауми,

дополнително ја нагласува идејата дека просторот во филмот може да функционира како психолошки ентитет.

Звукот кај Тарковски има суштинска улога во обликувањето на просторот. Наместо музика што го води емоционалното доживување на гледачот, тој често користи амбиентални звуци, тишина, шум на вода, ветер или чекори. Овие звучни елементи создаваат чувство на физичко присуство и продлабочена атмосфера. Според Мишел Шион, звукот во филмот не е само дополнување на сликата, туку елемент што активно го создава просторот и перцепцијата на гледачот (Chion, 1994).

Кај Тарковски, звукот често функционира како невидлив просторен слој. Тишината не претставува празнина, туку состојба на интензивна присутност. Звучниот пејзаж создава впечаток дека просторот продолжува надвор од рамката на кадарот. На тој начин, филмскиот простор станува поширок и подлабок од она што визуелно се прикажува.

Една од најзначајните карактеристики на просторот кај Тарковски е неговата духовна димензија. За разлика од многу модерни режисери кои просторот го користат за создавање динамика или визуелна спектакуларност, Тарковски просторот го претвора во место на духовно преиспитување. Неговите филмови постојано се занимаваат со прашања за верата, жртвата, меморијата и смислата на човековото постоење.

Во филмот „Жртва“ (1986), просторот на куќата и околниот пејзаж се претставени како места на духовна криза и трансформација. Камерата создава чувство на тишина и неизбежност, додека времетраењето на кадрите овозможува постепено продлабочување на емоционалната состојба. Просторот овде не е само сценографска рамка, туку медиум преку кој се изразува духовната драма на ликот.

Тарковски често ги користи архитектурата и природата како спротивставени сили. Руинираните индустриски простори, напуштените куќи и старите ентериери создаваат чувство на распаѓање и минливост, додека природата – дождот, тревата, шумите и водата – претставува континуитет и духовна обнова. Оваа тензија помеѓу човековата цивилизација и природниот свет е постојано присутна во неговото творештво.

Во визуелна смисла, просторот кај Тарковски е организиран преку внимателно кадрирање и сложена композиција. Камерата често се движи бавно низ просторот, откривајќи детали и текстури. Наместо агресивна монтажа, тој користи континуирано движење и постепено откривање на просторот. Овој пристап создава чувство на реално присуство и временска длабочина.

Тарковски ја избегнува класичната драматична композиција во корист на органска и контемплативна структура. Неговите кадри често содржат повеќе визуелни слоеви, одрази, вода, магла или движење во позадината. Просторот не е статичен, туку постојано пулсира со време и материјалност.

Во однос на гледачката перцепција, филмовите на Тарковски бараат активна вклученост. Гледачот не е воден преку јасна наративна логика, туку е повикан да престојува во просторот, да размислува и да чувствува. Ова е поврзано со феноменолошкиот пристап кон киното, според кој филмското искуство не е само интелектуално, туку телесно и сетилно.

Филмскиот теоретичар Вивијан Собчак истакнува дека гледачот го доживува филмот преку сопствената телесност и перцепција (Sobchack, 1992). Кај Тарковски, оваа идеја е особено важна бидејќи неговите филмови создаваат чувство на физичко присуство во просторот. Бавниот ритам, материјалноста на звукот и внимателната организација на кадарот овозможуваат гледачот да го почувствува просторот како реално искуство.

Просторот кај Тарковски истовремено функционира како естетска, духовна и филозофска категорија. Неговото кино ја надминува традиционалната поделба помеѓу форма и содржина, бидејќи токму преку организацијата на просторот се создава значењето на филмот. Просторот не е само место на дејството, туку активен носител на емоции, меморија и духовност.

Во контекст на ова истражување, Тарковски претставува исклучително значаен пример за режисер кој филмскиот простор го третира како основен елемент на филмскиот јазик. Неговото творештво покажува дека просторот може да функционира како медиум преку кој се обликува гледачкото искуство и се создава длабоко емоционално и духовно

значење. Неговите филмови ја потврдуваат тезата дека организацијата на просторот директно влијае врз перцепцијата и ангажираноста на гледачот.

Преку анализата на Тарковски, станува јасно дека филмскиот простор не може да се сведе на сценографија или визуелна композиција. Тој претставува комплексна структура што ги обединува времето, звукот, движењето, меморијата и духовното искуство. Токму затоа, неговиот творечки опус останува едно од најзначајните достигнувања во историјата на авторскиот филм и една од најважните референци во теориските анализи на филмскиот простор.

Дополнително, значајно е да се нагласи дека филмскиот простор кај Тарковски никогаш не е неутрален. Секој предмет, секој ентериер и секој пејзаж имаат сопствена драматуршка и духовна функција. Просторот не е само средина во која се поставени ликовите, туку елемент што директно влијае врз нивната психолошка состојба и егзистенцијална позиција. Во неговите филмови, архитектурата и природата често комуницираат со човекот, создавајќи впечаток дека просторот поседува сопствена меморија и свест.

Во „Носталгија“, на пример, напуштените цркви, старите базени и руинираните простори создаваат чувство на духовна празнина и историска тежина. Просторот е исполнет со траги од минатото, а камерата постојано се задржува на детали што сугерираат пропаѓање, влага и времетраење. Овие визуелни елементи не се користат за создавање реалистичен амбиент во класична смисла, туку за да се потенцира внатрешната состојба на ликот и неговото чувство на егзистенцијална разделеност.

Тарковски создава филмски простор што функционира како продолжение на човечката свест. Неговите простори се исполнети со меморија, траума, тишина и духовна напнатост. Во таа смисла, неговото кино е блиско до феноменолошките теории за просторот, според кои просторот не е објективна категорија, туку нешто што се доживува преку телото, сетилата и свеста. Просторот кај Тарковски не се гледа само визуелно, туку се чувствува преку времетраењето, звукот и движењето.

Особено важна е неговата употреба на длабочината на кадарот. Тарковски често компонира сложени просторни структури во кои предниот и задниот план истовремено функционираат како носители на значење. Наместо да ја насочува перцепцијата преку брза монтажа, тој му дозволува на гледачот самостојно да го истражува просторот. Ова создава чувство на реално присуство и контемплација.

Во многу сцени кај Тарковски, движењето на камерата е речиси незабележливо. Камерата лебди низ просторот со бавни и внимателни движења, создавајќи впечаток на сон или сеќавање. Овој пристап овозможува гледачот постепено да навлезе во атмосферата на филмот. Наместо драматичен ритам и нагли пресечни врски, Тарковски создава чувство на органско течење на времето.

Естетиката на Тарковски е длабоко поврзана со руската духовна и книжевна традиција. Во неговите филмови може да се препознае влијанието на Достоевски, Толстој и руската православна иконографија. Просторот често функционира како место на духовно искушение и морално преиспитување. Ликовите се движат низ простори што изгледаат како метафизички лавиринти, а нивното патување низ тие простори претставува процес на духовна трансформација.

Во „Сталкер“, патувањето низ Зоната има јасна религиозна и филозофска димензија. Просторот не е само физичка територија, туку место каде човекот се соочува со сопствените стравови, желби и морални слабости. Зоната ја тестира духовната состојба на ликовите и ја разоткрива нивната внатрешна вистина. Токму преку просторот, Тарковски го поставува прашањето за смислата на верата и човечката потреба за надеж.

Тарковски често користи симболички просторни контрасти. Темните ентериери и затворените простори се спротивставени со отворени пејзажи, вода или природни елементи. Ова создава тензија помеѓу ограничувањето и слободата, помеѓу духовната стагнација и можноста за трансформација. Просторот никогаш не е случаен; секоја локација е внимателно избрана и организирана за да создаде специфична емоционална и филозофска атмосфера.

Во однос на монтажата, Тарковски ја одбива традиционалната интелектуална монтажа карактеристична за советската филмска школа. Наместо преку судир на кадри, значењето се создава преку времетраење и внатрешен ритам. Тој смета дека монтажата не треба насилно да го конструира значењето, туку да овозможи органско развивање на филмското време и простор (Tarkovsky, 1986). Овој пристап овозможува просторот да се почувствува како континуирана реалност, а не како фрагментирана визуелна структура.

Значајна е и употребата на огледала, рефлексии и прозорци во неговите филмови. Овие визуелни мотиви создаваат чувство на двојност, нестабилност и премин помеѓу различни нивоа на реалност. Просторот кај Тарковски често изгледа како место помеѓу сонот и јавето, помеѓу физичкото и духовното. Огледалата не служат само како визуелен ефект, туку како симбол на меморијата, идентитетот и самоспознавањето.

Во „Огледало“, самиот наслов ја нагласува идејата за просторот како рефлексija на свеста и сеќавањето. Филмот не следи класична наративна структура, туку е составен од фрагменти, визии и мемории што се поврзуваат преку асоцијативна логика. Просторот функционира како носител на субјективно искуство. Детските спомени, семејните простори и природните пејзажи се претставени со силна емоционална и поетска димензија.

Една од најчесто анализираните сцени кај Тарковски е секвенцата со левитацијата во „Соларис“. Просторот на библиотеката, комбиниран со бестежинската состојба на ликовите, создава чувство на надреалност и духовно вознесение. Камерата бавно кружи околу телата, а музиката и движењето создаваат чувство на временска суспензија. Оваа сцена претставува пример за тоа како просторот, движењето и времетраењето можат заеднички да создадат искуство што ја надминува рационалната наратија.

Тарковски често го користи просторот за да ја нагласи ранливоста на човекот. Ликовите во неговите филмови се изгубени во огромни пејзажи, долги ходници или напуштени ентериери. Просторот ја потенцира нивната осаменост и духовна криза. Истовремено, тој нуди можност за преиспитување и трансформација. Просторот кај Тарковски е место на духовно искушение.

Во неговото кино, материјалноста има особено значење. Валканите сидови, водата што капе, рѓата, калта и природните текстури создаваат чувство на физичка реалност. Овие детали ја засилуваат сетилната димензија на просторот. Гледачот не го доживува просторот само визуелно, туку речиси тактилно. Токму оваа материјалност е еден од клучните елементи преку кои Тарковски создава чувство на автентичност и духовна тежина.

Критичарите често истакнуваат дека творештвото на Тарковски бара поинаков начин на гледање. Неговите филмови не се ориентирани кон брза информација или наративна ефикасност, туку кон доживување. Просторот и времето бараат внимание, концентрација и емотивна отвореност. Ова го прави неговиот филмски израз спротивен на доминантната логика на современата комерцијална кинематографија.

Во теориска смисла, Тарковски е особено важен за современите анализи на филмскиот простор затоа што неговото творештво покажува дека просторот може да функционира како автономен носител на значење. Просторот кај него не е подреден на приказната, туку често самиот станува централниот драматуршки елемент. Неговите филмови ја потврдуваат идејата дека филмскиот простор директно влијае врз перцепцијата, емоциите и филозофското искуство на гледачот.

Покрај визуелната и звучната организација, Тарковски посветува големо внимание и на ритмот. Ритмот кај него не е резултат само на монтажата, туку на движењето во кадарот, на промените во светлината, на звукот и на времетраењето. Просторот дише и пулсира во согласност со ритмот на филмот. Ова создава чувство дека филмот има сопствен живот и сопствено време.

Во „Жртва“, последниот долг кадар со запалената кука претставува кулминација на неговиот пристап кон просторот и времето. Камерата останува на дистанца, без агресивна монтажа или драматични интервенции. Просторот постепено се трансформира пред очите на гледачот. Оваа сцена не функционира само како наративен завршеток, туку како духовен и визуелен ритуал.

Тарковски успева да создаде филмски простор што истовремено е конкретен и метафизички. Неговите простори се исполнети со физички детали, но и со духовна

неодреденост. Гледачот чувствува дека просторот има скриено значење што не може целосно рационално да се објасни. Токму ова чувство на мистерија е една од причините поради кои неговото кино има толку силно влијание врз филмската теорија и современите автори.

Многу режисери, меѓу кои Бела Тар, Тео Ангелопулос и Александар Сокуров, се инспирирани од начинот на кој Тарковски ги третира просторот и времето. Неговото влијание може да се препознае во современите форми на авторски и контемплативен филм, каде просторот и времетраењето имаат централна улога. Тарковски воспоставува филмски модел што не се темели на спектакл или брза наративна динамика, туку на духовно, сетилно и контемплативно искуство.

Во контекст на поставените цели и хипотези на ова истражување, творештвото на Тарковски претставува исклучително значаен пример за разбирање на филмскиот простор како активен и суштински елемент на филмскиот јазик. Неговите филмови јасно покажуваат дека организацијата на просторот влијае врз начинот на кој гледачот чувствува, размислува и ја интерпретира филмската слика. Просторот не е пасивна сценографија, туку медиум преку кој филмот создава емоционално, филозофско и духовно значење.

Токму затоа, анализата на Тарковски е особено релевантна за современите теории на филмскиот простор. Неговото кино овозможува продлабочено разбирање на односот помеѓу времето, звукот, кадарот и движењето, како и на начинот на кој овие елементи заеднички создаваат специфично гледачко искуство. Преку неговите филмови станува јасно дека филмскиот простор претставува динамична и комплексна структура што ја обликува перцепцијата на гледачот и ја дефинира суштината на филмската уметност.

3.1.1 Современа рецепција и гледачка перцепција на филмскиот простор кај Тарковски

Современата рецепција на творештвото на Андреј Тарковски претставува значаен аспект за разбирање на начинот на кој неговиот филмски простор продолжува да влијае врз публиката и современата филмска култура. Дигиталната реставрација и повторната

достапност на неговите филмови овозможуваат нови генерации гледачи повторно да го искушат специфичниот однос помеѓу просторот, времетраењето и духовната атмосфера што го карактеризира неговото творештво.

Современата рецепција на „Андреј Рубљов“ покажува дека филмот и понатаму се доживува како исклучително интензивно естетско и духовно искуство. Во анализите и реакциите на современата публика, филмот често се опишува како дело што предизвикува контемплација, емоционална вклученост и чувство на духовна тежина. Ваквата рецепција укажува дека филмскиот простор кај Тарковски не функционира само како визуелна организација на сцената, туку како активен медиум преку кој се создаваат емоционални и филозофски значења.

Особено се нагласува значењето на долгиот кадар, длабочината на просторот и минималната монтажа, кои овозможуваат гледачот активно да престојува во филмската слика. Наместо брза наративна динамика, Тарковски создава контемплативен ритам што ја насочува перцепцијата кон атмосферата, материјалноста и времетраењето на просторот. Ваквиот пристап директно кореспондира со неговата теорија за „вајање во времето“, според која времето претставува суштинска материја на филмската слика (Тарковски, 1986).

Во современите интерпретации на „Носталгија“ и „Огледало“ особено се истакнува начинот на кој Тарковски преку просторот создава чувство на меморија, меланхолија и духовен копнеж. Просторот во „Носталгија“ често се толкува како состојба на егзил и внатрешна разделеност, додека во „Огледало“ функционира како фрагментарна структура на сеќавањето, составена од детски спомени, соништа и визуелни асоцијации. Во двата филма, просторот не е подреден на класична наративна функција, туку претставува основен носител на емоционално и духовно искуство.

Современата рецепција на Тарковскиевото творештво покажува дека неговото кино и денес се доживува како специфична форма на контемплативен и авторски филм, во кој просторот, времето и звукот функционираат како суштински елементи на филмското значење. Токму преку ваквата организација на просторот, Тарковски создава филмско искуство што бара активно, внимателно и емотивно вклучено гледање.

Современата рецепција покажува дека и денес филмовите на Тарковски имаат силно влијание врз гледачката перцепција. Публиката не реагира само на приказната, туку и на самото искуство на престојување во неговиот филмски простор. Ова директно ја потврдува основната хипотеза на ова истражување дека филмскиот простор не е пасивна позадина на дејството, туку активен елемент што ја обликува емоционалната и интелектуалната вклученост на гледачот.

Творештвото на Тарковски покажува дека просторот може да биде духовна, сетилна и филозофска категорија. Преку долгиот кадар, минималната монтажа, внимателната употреба на звукот и специфичната организација на времето, тој создава творечки опус што бара активно и контемплативно гледање. Неговите филмови не се засноваат на спектакл или брза наративна динамика, туку на постепено градење на атмосфера, присуство и духовна тежина.

Во контекст на ова истражување, Тарковски претставува еден од најзначајните примери за режисер кој филмскиот простор го третира како суштински елемент на филмскиот јазик.

Неговото творештво покажува дека просторот не е само физичка околина, туку медиум преку кој филмот создава значење, меморија и емоционално искуство. Анализата на „Носталгија“, „Огледало“ и „Андреј Рубљов“ јасно демонстрира дека организацијата на просторот директно влијае врз начинот на кој гледачот ја доживува филмската слика.

Во методолошка смисла, анализата на Тарковскиевите филмски простор може да се поврзе и со современите теории за феноменологијата на филмот и таканареченото „slow cinema“. Овие теориски пристапи го разгледуваат киното како искуство на времетраење, присуство и сетилна перцепција, при што гледачот не е само набљудувач, туку активен учесник во просторот на филмот.

Роберт Брд истакнува дека кај Тарковски филмската слика секогаш содржи „материјална духовност“, односно специфична поврзаност помеѓу физичкиот свет и духовното искуство (Bird, 2008). Според него, Тарковски не создава симболички простор

во традиционална смисла, туку простор што постепено ја трансформира перцепцијата на гледачот преку времетраење, текстура и атмосфера.

Слично на тоа, Вида Џонсон и Греам Петри забележуваат дека просторот кај Тарковски никогаш не функционира само како сценографска рамка, туку како елемент што ја обликува психолошката и духовната состојба на ликовите (Johnson and Petrie, 1994). Нивната анализа на „Огледало“ и „Носталгија“ покажува дека Тарковскиевите ентериери и пејзажи често се организирани како простори на меморијата и егзистенцијалната меланхолија.

Марк Ле Фану дополнително истакнува дека кај Тарковски просторот функционира преку акумулација на време, при што секој кадар создава чувство на историска и духовна тежина (Le Fanu, 1987). Овој пристап е особено видлив во „Андреј Рубљов“, каде средновековниот простор не е реконструиран само историски, туку и емотивно и духовно.

Во контекст на современите филмолошки анализи, Тарковски често се поврзува и со концептот на контемплативно кино. Овој тип кино се карактеризира со бавен ритам, долги кадри, минимална драматуршка динамика и нагласена просторна присутност. Наместо да создава напнатост преку брза монтажа, Тарковски создава состојба на созерцание. Гледачот е повикан да престојува во просторот на филмот и постепено да ја искусува неговата духовна и емотивна длабочина.

Токму затоа, филмовите на Тарковски претставуваат значаен пример за разбирање на филмскиот простор како комплексна естетска и филозофска структура. Неговото творештво покажува дека просторот може да функционира како активен носител на меморија, време, духовност и емоционално искуство, што директно ги потврдува поставените цели и хипотези на ова истражување.

3.2 Михеланцело Антониони/ Michelangelo Antonioni - Урбани пејзажи и психолошка изолација

Во историјата на модерниот европски филм, творештвото на Микеланцело Антониони претставува еден од најзначајните пресврти во разбирањето на филмскиот простор како

психолошка, филозофска и егзистенцијална категорија. За разлика од класичната кинематографија, во која просторот најчесто служи како позадина на дејството и драматуршката организација, кај Антониони просторот станува активен носител на значење. Урбаните пејзажи, архитектонските структури, индустриските средини, празните ентериери и геометриските форми не функционираат само како визуелна рамка на филмската слика, туку како продолжение на внатрешната состојба на ликовите. Просторот станува медиум преку кој се изразуваат отуѓеноста, психолошката дистанца, комуникациската криза и духовната празнина на модерниот човек.

Во контекст на ова истражување, Антониони претставува исклучително значаен пример за режисер кој филмскиот простор го користи како суштински елемент во обликувањето на гледачката перцепција и емоционалното искуство. Неговите филмови директно ја потврдуваат поставената хипотеза дека просторот не е пасивна позадина на дејството, туку активна структура што влијае врз начинот на кој гледачот ја доживува атмосферата, психолошката состојба на ликовите и значењето на филмот.

Антониони се појавува во период кога европската кинематографија постепено ја напушта класичната драматуршка структура и се насочува кон модернистички форми на филмски израз. Иако неговите рани дела имаат допирни точки со италијанскиот неореализам, тој многу брзо се оддалечува од неговата социјална ориентација и започнува да го истражува внатрешниот свет на модерниот субјект. Наместо колективна социјална анализа, Антониони создава кино на психолошка дистанца, емоционална фрагментација и егзистенцијална празнина.

Филмскиот теоретичар Сејмур Четман истакнува дека кај Антониони просторот секогаш функционира како продолжение на психолошката состојба на ликот, создавајќи специфична „емоционална географија“ (Chatman, 1985).

Урбаните пејзажи, архитектонските структури и празните површини не се неутрални визуелни елементи, туку дел од драматуршката и филозофската структура на филмот. Просторот кај Антониони постојано произведува чувство на дистанца, отуѓеност и прекин на комуникацијата.

Во современата филмска теорија, Антониони често се поврзува со модернистичкото и контемплативното кино, токму поради специфичниот начин на кој просторот и времетраењето ја преземаат функцијата на класичната драматургија. Наместо филмот да се развива преку јасна причинско-последична структура, Антониони создава визуелни и психолошки состојби во кои архитектурата, урбаните површини и празните простори стануваат носители на егзистенцијално значење. Ваквиот пристап е особено важен во контекст на модерната филмска естетика, бидејќи вниманието се пренасочува од акцијата кон атмосферата, перцепцијата и чувството на присуство во просторот.

3.2.1 Урбаниот простор како структура на отуѓеност

Еден од најзначајните аспекти на филмскиот јазик кај Антониони е начинот на кој урбаниот простор се трансформира во психолошка структура. Градот кај него никогаш не функционира како реалистичка позадина или документарен пејзаж. Напротив, архитектурата и урбаните површини стануваат визуелна материјализација на емоционалната празнина и комуникациската криза на модерниот човек.

Особено значајни се геометриските композиции што Антониони ги користи во кадарот. Стаклените фасади, модернистичките згради, долгите коридори, празните улици и индустриските структури создаваат чувство на психолошка дистанца. Ликовите често изгледаат мали, изгубени и визуелно апсорбирани од просторот што ги опкружува. Притоа, наместо човекот да доминира над околината, околината постепено ја апсорбира неговата индивидуалност.

Антониони често ги поставува ликовите на различни краеве од кадарот, разделени преку прозорци, столбови, архитектонски линии или празни површини. Просторот ја материјализира нивната неспособност за вистинска комуникација. Наместо интимност, кадарот создава чувство на разделеност и емоционална изолираност.

Францускиот филозоф Жил Делез го смета Антониони за еден од најзначајните автори на модерното кино токму поради неговата способност да создаде „оптички и звучни ситуации“ во кои акцијата е заменета со состојби на празнина, чекање и егзистенцијална

неизвесност (Deleuze, 1989). Кај Антониони, просторот не е организиран околу драматичен конфликт, туку околу тишината, прекинатата комуникација и психолошката дистанца.

3.2.2 „Авантура“ – просторот како егзистенцијална празнина

„Авантура“ претставува едно од најзначајните дела во историјата на модерното кино токму поради начинот на кој го третира просторот и наративната структура. Исчезнувањето на Ана на почетокот на филмот би можело да претставува основа за класична мистерија или детективска приказна, но Антониони целосно ја напушта оваа можност. Наместо да понуди разрешување, тој постепено го насочува вниманието кон психолошката празнина и емоционалната нестабилност на ликовите.

Просторот во „Авантура“ има централна драматуршка функција. Карпестите острови, морските површини, празните пејзажи и архитектонските структури создаваат чувство на егзистенцијална дезориентација. Ликовите постојано изгледаат мали, изолирани и изгубени во однос на околината. Наместо просторот да служи за ориентација, тој создава чувство на нестабилност и отуѓеност.

Особено впечатлив е начинот на кој камерата се задржува на пејзажите и архитектонските детали дури и по заминувањето на ликовите од кадарот. Ова создава впечаток дека просторот има сопствено присуство и автономија. Просторот повеќе не е подреден на човечката акција; напротив, човекот изгледа апсорбиран од просторот.

Тишината игра исклучително важна улога во филмот. Дијалогот е минимален и често прекинат, што дополнително ја нагласува психолошката дистанца помеѓу ликовите. Наместо чувствата да се изразуваат преку зборови, тие се пренесуваат преку просторната организација на кадарот.

Особено значајна е сцената во која Клаудија и Сандро се движат низ празните урбани простори на Сицилија. Архитектурата и урбаните површини создаваат чувство дека нивната врска е лишена од вистинска стабилност. Просторот функционира како визуелен одраз на нивната емоционална нестабилност.

Во „Авантура“, Антониони ја прекинува класичната драматуршка логика и создава кино на состојби, атмосфера и просторна перцепција. Гледачот не ја следи приказната преку драматични пресврти, туку преку постепеното чувство на празнина и егзистенцијална неизвесност.

3.2.3 „Ноќ“ – архитектура и емоционална дистанца

Во „Ноќ“, урбаниот простор на Милано е претставен како студен и безличен свет исполнет со стакло, метал и геометриски форми. Урбаната архитектура не е само позадина на дејството, туку визуелна структура што ја рефлектира кризата на бракот и емоционалната исцрпеност на главните ликови.

Градот кај Антониони никогаш не изгледа жив или топол. Иако филмот е сместен во модерна урбана средина, просторот создава чувство на анонимност и духовна исцрпеност. Архитектурата доминира над човечкото тело, а ликовите изгледаат изгубени во рамките на урбаните структури.

Особено впечатлив е начинот на кој Антониони ги компонира кадрите. Ликовите често се поставени на различни краеве од кадарот, одвоени со прозорци, врати, столбови или празни површини. Просторот визуелно ја материјализира нивната емоционална дистанца. Наместо блискост, кадарот создава чувство на разделеност и тишина.

Во визуелна смисла, „Ноќ“ претставува исклучително важен пример за модернистичка употреба на архитектурата во киното. Геометриските композиции и стерилните ентериери создаваат чувство на психолошка студеност. Просторот станува визуелен израз на емоционалната фрагментација и комуникациската криза.

Особено значајни се сцените на забавите и урбаните собири. Иако ликовите се опкружени со луѓе, тие постојано изгледаат изолирани и неспособни за вистинска комуникација. Просторот создава чувство на социјална празнина и егзистенцијална осаменост.

Во „Ноќ“, времетраењето на кадарот е подеднакво важно како и самата архитектура. Долгите кадри создаваат чувство на стагнација и емоционална исцрпеност. Наместо

динамична монтажа, Антониони создава контемплативен ритам што ја насочува перцепцијата кон атмосферата и психолошката тежина на просторот.

3.2.4 „Еклипса“ – исчезнување на човекот во модерниот простор

„Еклипса“ претставува кулминација на Антониониевата анализа на урбаниот простор и модерната отуѓеност. Последната секвенца на филмот е една од најрадикалните сцени во историјата на модерното кино. Главните ликови исчезнуваат од нарацијата, а камерата продолжува да ги набљудува улиците, семафорите, архитектонските површини и урбаните детали.

Оваа секвенца претставува суштински момент во развојот на модернистичкиот филм, бидејќи просторот целосно ја презема функцијата на драматуршко значење. Гледачот повеќе не ја следи приказната преку ликовите, туку преку празниот урбан пејзаж. Просторот станува главен „лик“ на филмот.

Антониони преку оваа просторна организација покажува дека модерниот урбан свет создава чувство на анонимност и егзистенцијална дистанца. Архитектурата, улиците и празните површини ја заменуваат човечката комуникација. Просторот изгледа безлично и механички, како систем што постепено ја апсорбира индивидуалноста на човекот.

Особено значајна е употребата на времетраењето. Долгите кадри и минималната монтажа создаваат чувство на стагнација и празнина. Наместо динамична драматургија, филмот создава атмосфера на чекање и неизвесност.

Во „Еклипса“, Антониони создава простор што изгледа одвоен од човечката емоција. Урбаните структури функционираат како автономен систем што продолжува да постои независно од човекот. Оваа идеја е суштинска за модернистичкото кино и за разбирањето на просторот како егзистенцијална категорија.

3.2.5 „Црвена пустина“ – индустриски простор и психолошка дезинтеграција

„Црвена пустина“ претставува едно од најзначајните дела на Антониони и еден од најкомплексните филмови во историјата на модернистичкото кино. Овој филм не е само анализа на психолошката состојба на индивидуата, туку и длабока критика на индустриската цивилизација и модерниот урбан свет.

Главниот лик Џулијана се движи низ индустриски пејзаж што изгледа механички, загаден и духовно празен. Фабриците, металните конструкции, индустриските цевки, чадот и индустриските бои создаваат чувство дека човекот е заробен во свет што постепено ја уништува неговата способност за емотивна и психолошка стабилност.

Особено значајна е употребата на бојата. Како прв филм во боја на Антониони, „Црвена пустина“ претставува радикален пресврт во неговата визуелна естетика. Но наместо бојата да ја користи за реалистичка репрезентација, тој ја претвора во психолошка и емоционална структура. Сивите, зелените, црвените и пригушените индустриски тонови создаваат чувство на токсичност и духовна тежина.

Антониони интервенирал врз реалните индустриски локации, бојадисувајќи делови од просторот за да создаде специфична атмосфера. Ова покажува дека просторот кај него е внимателно конструирана психолошка композиција.

Особено впечатливи се сцените во кои чадот, маглата и индустриските шумови го исполнуваат просторот. Гледачот не го доживува индустрискиот свет само визуелно, туку и сетилно. Просторот изгледа тежок, загаден и психолошки неподнослив.

Во една од најзначајните сцени во филмот, Џулијана раскажува приказна за девојче што се наоѓа покрај море со топли и органски бои. Оваа сцена е визуелно целосно различна од индустрискиот свет на остатокот од филмот. Просторот тука изгледа мек, природен и хармоничен. Антониони преку оваа контрастна структура создава поделба помеѓу природниот и индустрискиот свет, помеѓу духовната хармонија и модерната дезинтеграција.

Филмот често се интерпретира и како критика на индустријализацијата и модерната технологија. Но Антониони не нуди директна политичка критика; неговиот интерес е

насочен кон психолошките последици на модерниот свет. Индустрискиот простор функционира како визуелизација на внатрешната празнина и емоционалната нестабилност на современиот човек.

3.2.6 Просторот како психолошка структура

Филмскиот простор кај Антониони секогаш функционира како психолошка структура. Урбаните пејзажи, архитектонските форми и индустриските средини директно влијаат врз перцепцијата на гледачот. Просторот не е пасивен; тој активно произведува чувство на отуѓеност, тишина и емоционална дистанца.

Во однос на ритмот, Антониони користи долги кадри и минимална монтажа. Но за разлика од духовната контемплативност кај Тарковски, кај Антониони времетраењето создава чувство на психолошка празнина и егзистенцијална неудобност. Тишината кај него не е мирна, туку исполнета со напнатост и комуникациски прекин.

Мишел Шион забележува дека звукот во модерното кино создава „невидлив простор“ што ја обликува перцепцијата на гледачот (Chion, 1994). Кај Антониони, звукот не ја објаснува сликата, туку создава чувство на дистанца и отуѓеност.

Роберт Колкер истакнува дека кај Антониони модерниот човек е визуелно изолиран во рамките на урбаниот простор, а архитектурата функционира како систем на психолошки притисок (Kolker, 2006). Просторот не овозможува комуникација, туку создава прекини, дистанци и празнини.

Во современите анализи на авторскиот филм, Антониони има огромно влијание врз режисери како Вим Вендерс, Чантал Акерман и Софија Копола, кои исто така го третираат просторот како носител на психолошка и егзистенцијална состојба.

Современата рецепција на Антониони покажува дека неговите филмови и денес се доживуваат како исклучително современи токму поради нивната анализа на комуникациската криза и урбаната осаменост. Просторите што ги создава не се само

историски слики на Италија од шеесеттите години, туку универзални визуелни структури на модерната егзистенција.

Во контекст на ова истражување, творештвото на Антониони претставува суштински пример за режисер кој филмскиот простор го трансформира во активен елемент на значењето. Неговите урбани пејзажи и индустриски простори не се само визуелна позадина, туку психолошки и филозофски структури преку кои филмот ја обликува гледачката перцепција.

3.3 Стенли Кјубрик/ Stanley Kubrick - Простор на симетрија, страв и контрола

Во историјата на светската кинематографија, творештвото на Стенли Кјубрик претставува еден од најрадикалните примери за употреба на филмскиот простор како средство за психолошка, филозофска и визуелна контрола. За разлика од класичниот филмски простор, кој најчесто служи како функционална позадина на наративот, просторот кај Кјубрик е внимателно конструирана структура преку која се создава чувство на симетрија, напнатост, страв, дезориентација и егзистенцијална неизвесност. Архитектурата, геометриската организација на кадарот, длабочината на просторот и движењето на камерата не се само естетски елементи, туку суштински механизми преку кои филмот ја обликува перцепцијата на гледачот.

Во контекст на ова истражување, Кјубрик претставува исклучително значаен пример за режисер кој филмскиот простор го користи како активен елемент во создавањето значење и емоционално искуство. Неговите филмови јасно ја потврдуваат поставената хипотеза дека просторот не е пасивна сценографија, туку структура што директно влијае врз начинот на кој гледачот ја доживува психолошката атмосфера, ритмот и филозофската димензија на филмот.

Кјубрик е автор кој истовремено создава визуелно прецизно и интелектуално комплексно кино. Неговата филмска естетика е обележана со строго контролирани композиции, симетрични кадри, внимателно организирана архитектура и специфичен однос помеѓу човекот и просторот. Просторот кај него никогаш не е случаен. Секој коридор,

секоја соба, секој архитектонски елемент и секоја просторна линија функционираат како дел од систем што произведува чувство на контрола, механичка прецизност и психолошка напнатост.

Филмските теоретичари често истакнуваат дека кај Кјубрик симетријата не е само визуелна стратегија, туку психолошки механизам. Геометриски организираниот простор создава чувство на ред и контрола, но истовремено и чувство на непријатност. Гледачот има впечаток дека просторот е премногу совршен, премногу структуриран и премногу механички, што создава специфична атмосфера на психолошка тензија.

Особено значајна е употребата на централната перспектива во неговите филмови. Кјубрик често ги организира кадрите така што архитектонските линии се движат кон центарот на кадарот, создавајќи чувство на длабочина, но и на визуелна контрола. Просторот кај него изгледа математички организиран. Оваа прецизност создава впечаток дека ликовите се заробени во систем што ги надминува.

Во современата филмска теорија, Кјубрик често се поврзува со концептот на „контролиран простор“, каде архитектурата и визуелната организација ја диктираат психолошката состојба на ликовите. Наместо просторот да биде неутрална средина, тој функционира како механизам на моќ, надзор и психолошки притисок.

3.3.1 Симетријата како визуелна и психолошка стратегија

Еден од најпрепознатливите аспекти на филмската естетика на Стенли Кјубрик е употребата на симетријата како визуелна и психолошка стратегија. Неговите кадри се организирани преку строго контролирана геометрија, каде архитектонските линии, движењето на камерата и позиционирањето на ликовите создаваат чувство на математичка прецизност. Но симетријата кај Кјубрик не е само визуелно естетски елемент; таа функционира како механизам што произведува чувство на психолошка контрола, дистанца и непријатност.

Во многу негови филмови, просторот е организиран околу централна перспектива. Коридорите, ходниците, хотелските сали, вселенските ентериери и урбаните простори се движат кон центарот на кадарот, создавајќи впечаток на визуелна стабилност. Но токму оваа прекумерна прецизност создава чувство на студеност и механичка контрола. Гледачот има впечаток дека просторот е премногу организиран и премногу совршен, што создава специфична атмосфера на психолошка тензија.

Филмските теоретичари често истакнуваат дека кај Кјубрик симетријата има дисциплинирачка функција. Ликовите изгледаат заробени во визуелни структури што ги надминуваат. Архитектурата не е простор на слобода, туку простор на ред, контрола и психолошки притисок.

Особено значајна е и употребата на длабочината на кадарот. Кјубрик создава долги перспективи што го нагласуваат односот помеѓу човекот и просторот. Ликовите често изгледаат мали и ранливи во рамките на огромни архитектонски структури. Просторот не е подреден на човекот; напротив, човекот изгледа апсорбиран од просторот.

Во современата филмска анализа, Кјубрик често се поврзува со идејата за „архитектонски филм“, каде просторот не функционира само како сценографија, туку како основна драматуршка и психолошка структура. Архитектурата кај него ја организира перцепцијата на гледачот и создава чувство на контрола, изолација и егзистенцијална напнатост.

3.3.2 „2001: Одисеја во вселената“ – космички простор и егзистенцијална бесконечност

„2001: Одисеја во вселената“ претставува едно од најзначајните дела во историјата на научнофантастичниот филм и едно од најрадикалните истражувања на филмскиот простор воопшто. Во овој филм, Кјубрик го трансформира вселенскиот простор во филозофска и егзистенцијална категорија.

За разлика од традиционалните научнофантастични филмови, каде вселената често е претставена како простор на авантура и спектакл, кај Кјубрик вселената е простор на тишина, празнина и егзистенцијална неизвесност. Просторот во филмот изгледа

бесконечен, студен и нечовечки. Човекот е претставен како мало и ранливо суштество во рамките на космичката бескрајност.

Особено значајна е употребата на тишината. Во многу сцени, Кјубрик целосно ја елиминира традиционалната звучна драматизација и создава чувство на космичка изолација. Тишината на вселената создава психолошка напнатост и чувство на егзистенцијална осаменост. Просторот не е само визуелен, туку и акустичен феномен.

Во визуелна смисла, филмот е организиран преку исклучително прецизни симетрични композиции. Вселенските станици, коридорите и ентериерите се геометриски совршени. Просторот изгледа стерилно, механички и контролирано. Ова создава впечаток дека човекот постепено станува дел од технолошки систем што ја надминува неговата индивидуалност.

Особено важен е односот помеѓу човекот и технологијата. Компјутерот HAL 9000 не е претставен само како машина, туку како просторна и психолошка присутност. Неговото „око“ е постојано присутно во кадарот, создавајќи чувство на надзор и контрола. Просторот на вселенскиот брод станува простор на психолошка клаустрофобија.

Кјубрик преку овој простор создава чувство дека технологијата постепено ја презема човечката автономија. Ликовите се движат низ стерилни коридори и механички структури што изгледаат безлично и контролирачки. Просторот функционира како систем на дисциплина и надзор.

Особено значајна е и последната секвенца на филмот, позната како „Star Gate“. Просторот тука целосно ја губи класичната географска логика и се претвора во психоделично, метафизичко искуство. Светлината, бојата и визуелните трансформации создаваат чувство на надреалност и космичка трансценденција. Просторот повеќе не функционира рационално, туку како апстрактна визуелизација на човечката еволуција и егзистенцијалната непознатост.

Филмскиот теоретичар Мишел Симент истакнува дека кај Кјубрик просторот секогаш функционира како „архитектура на интелектот“, каде визуелната прецизност создава чувство на егзистенцијална дистанца и филозофска студеност (Ciment, 2001).

3.3.3 „Сјаење“ – лавиринт, клаустрофобија и психолошки хорор

„Сјаење“ претставува едно од најзначајните дела во историјата на хорор филмот токму поради начинот на кој го користи просторот како извор на страв и психолошка дезориентација. Хотелот Overlook не функционира само како локација на дејството, туку како автономна психолошка структура.

Хотелот е организиран како лавиринт. Долгите коридори, симетричните простории, празните сали и бесконечните архитектонски линии создаваат чувство на дезориентација и клаустрофобија. Просторот изгледа истовремено огромен и затворен.

Особено впечатлива е употребата на Steadicam камерата. Движењето на камерата низ коридорите создава чувство дека самиот простор е жив и присутен. Гледачот не го набљудува хотелот од дистанца; тој се движи низ него. Просторот станува активно сетилно искуство.

Во „Сјаење“, архитектурата има психолошка функција. Симетричните коридори и геометриските композиции создаваат чувство на механичка контрола и непријатност. Просторот изгледа премногу совршено, што дополнително ја засилува атмосферата на страв. Особено значајна е и употребата на бојата. Црвените ентериери, геометриските теписи и силните контрасти создаваат чувство на психолошка агресија. Просторот не е неутрален; тој постојано произведува тензија.

Хотелот функционира како простор на психолошко распаѓање. Џек Торенс постепено ја губи својата психолошка стабилност, а просторот изгледа како активно да влијае врз неговата состојба. Архитектурата станува медиум на стравот.

Особено важен е мотивот на лавиринтот. Лавиринтот не е само физички простор, туку симбол на психолошката загубеност и неможноста за излез. Последната сцена во снежниот лавиринт ја претставува кулминацијата на оваа просторна логика.

Во „Сјаење“, Кјубрик создава хорор преку просторна организација, а не само преку наративни или визуелни шокови. Стравот произлегува од чувството дека просторот е непредвидлив, жив и психолошки агресивен.

3.3.4 „Очи широко затворени“ – простор на желба, тајна и моќ

„Очи широко затворени“ претставува едно од најсложените истражувања на урбаниот и интимниот простор во доцното творештво на Кјубрик. Њујорк во филмот не е реалистички град, туку психолошки и симболички простор исполнет со тајни, сексуална тензија и чувство на надзор.

Просторот во филмот е организиран преку долги ноќни движења низ улици, ходници, станови и затворени ентериери. Архитектурата создава чувство на мистерија и дезориентација. Просторот постојано изгледа како да крие нешто невидливо.

Особено значајна е употребата на светлината. Сините, црвените и златните тонови создаваат атмосфера на еротска напнатост и психолошка несигурност. Просторот кај Кјубрик секогаш е внимателно контролиран преку колористичка организација.

Во филмот, маскираниот ритуал претставува кулминација на просторната и визуелната контрола. Огромната палата, симетричната организација на просторот и ритуалното движење на фигурите создаваат чувство на апсолутна моќ и надзор. Просторот функционира како механизам на дисциплина и тајна.

Главниот лик Бил Харфорд постојано се движи низ простори што изгледаат недостапно и контролирачки. Вратите, ходниците и затворените соби создаваат чувство дека тој е само привремен посетител во систем што не може целосно да го разбере.

Во „Очи широко затворени“, Кјубрик создава простор што функционира како психолошка проекција на желбата, стравот и несигурноста. Просторот не е реалистички, туку симболички организиран. Гледачот не го доживува градот како географска целина, туку како лавиринт на потиснати желби и социјална контрола.

3.3.5 Просторот како механизам на контрола

Филмскиот простор кај Кјубрик секогаш функционира како механизам на контрола. Симетричните композиции, геометриската организација и архитектонската прецизност создаваат чувство дека ликовите се заробени во систем што ги надминува.

Особено значајна е употребата на движењето на камерата. Кјубрик често користи бавни, контролирани движења што создаваат чувство на хипнотичка прецизност. Просторот изгледа математички организиран.

Филмскиот теоретичар Роберт Колкер забележува дека кај Кјубрик просторот функционира како „визуелна дисциплина“, преку која филмот создава чувство на психолошка контрола и дистанца (Kolker, 2006).

Во однос на звукот, Кјубрик често користи класична музика и амбиентални звуци за да создаде чувство на иронија и непријатност. Музиката не ја води емоцијата директно, туку создава дистанца помеѓу гледачот и сликата. Ова дополнително ја засилува атмосферата на психолошка напнатост.

Современата рецепција на Кјубрик покажува дека неговите филмови и денес се доживуваат како визуелно и филозофски исклучително влијателни токму поради начинот на кој го третираат просторот. Симетријата, архитектурата и геометриската организација стануваат препознатливи елементи на неговата филмска естетика.

Влијанието на Кјубрик може да се препознае кај современи автори како Дејвид Финчер, Пол Томас Андерсон, Јоргос Лантимос и Кристофер Нолан, режисери што исто така го користат просторот како средство за психолошка контрола и визуелна прецизност.

Во контекст на ова истражување, творештвото на Кјубрик претставува суштински пример за режисер кој филмскиот простор го трансформира во активен елемент на стравот, контролата и егзистенцијалната неизвесност. Анализата на „2001: Одисеја во вселената“, „Сјаење“ и „Очи широко затворени“ покажува дека просторот кај Кјубрик не е само визуелна средина, туку сложена психолошка и филозофска структура преку која филмот ја обликува гледачката перцепција и емоционалното искуство.

3.3.6 Просторот и егзистенцијалната дистанца

Еден од најзначајните аспекти на филмскиот простор кај Кјубрик е создавањето на егзистенцијална дистанца помеѓу човекот и светот што го опкружува. Ликовите кај него често изгледаат емоционално изолирани, неспособни за вистинска комуникација и психолошки одвоени од околината.

Во „2001: Одисеја во вселената“, човекот е претставен како мало и ранливо суштество во рамките на бескрајниот космос. Вселената не е простор на авантура, туку простор на тишина, празнина и егзистенцијална неизвесност. Просторот создава чувство дека човекот е само минлив елемент во огромен и рамнодушен универзум.

Во „Сјаење“, хотелот Overlook функционира како простор што постепено ја уништува психолошката стабилност на човекот. Просторот изгледа истовремено реално и надреално. Архитектурата создава чувство дека времето и реалноста се нарушени.

Во „Очи широко затворени“, урбаниот простор создава чувство на социјална и психолошка дистанца. Главниот лик постојано се движи низ простори што изгледаат недостапно, контролирачки и таинствено. Просторот функционира како симбол на желбата, моќта и општествената хиерархија.

Во современата филмска анализа, Кјубрик често се смета за автор што создава „ладен“ филмски универзум, во кој просторот ја заменува традиционалната емоционална идентификација. Наместо гледачот целосно да се поврзе со ликот, тој е ставен во позиција на дистанциран набљудувач. Ова создава специфична интелектуална и психолошка форма на гледачко искуство.

Роберт Колкер истакнува дека кај Кјубрик визуелната прецизност создава чувство на егзистенцијална студеност и психолошка контрола (Kolker, 2006). Просторот функционира како систем што ги надминува индивидуалните емоции и човечката слобода.

Современата рецепција на Кјубрик покажува дека неговите филмови и денес се доживуваат како визуелно и филозофски исклучително влијателни токму поради начинот на кој го третираат просторот. Симетријата, архитектурата и геометриската организација стануваат препознатливи елементи на неговата филмска естетика.

Влијанието на Кјубрик може да се препознае кај современи автори како Дејвид Финчер, Пол Томас Андерсон, Јоргос Лантимос и Кристофер Нолан, режисери што исто така го користат просторот како средство за психолошка контрола и визуелна прецизност.

Во контекст на ова истражување, творештвото на Кјубрик претставува суштински пример за режисер кој филмскиот простор го трансформира во активен елемент на стравот, контролата и егзистенцијалната неизвесност. Анализата на „2001: Одисеја во вселената“, „Сјаење“ и „Очи широко затворени“ покажува дека просторот кај Кјубрик не е само визуелна средина, туку сложена психолошка и филозофска структура преку која филмот ја обликува гледачката перцепција и емоционалното искуство.

3.4 Апичапонг Верасетакул/ Apichatpong Weerasethakul - Простор на сеќавања, соништа и присуство преку отсуство

Во современата авторска кинематографија, творештвото на Апичапонг Верасетакул претставува еден од најрадикалните примери за трансформација на филмскиот простор во духовна, мемориска и сензуална структура. За разлика од класичната наративна кинематографија, каде просторот претежно служи како функционална средина на дејството, кај Верасетакул просторот станува флуидна и нестабилна категорија што постојано се движи помеѓу реалноста, сонот, меморијата, митот и духовното присуство. Просторот кај него не е организиран преку логиката на причинско-последичниот наратив, туку преку атмосферата, времетраењето, тишината и сетилното искуство.

Во контекст на ова истражување, Верасетакул претставува исклучително значаен пример за режисер кој филмскиот простор го користи како активен медиум преку кој се создава чувство на духовна присутност, колективна меморија и психолошка неодреденост. Неговите филмови ја потврдуваат поставената хипотеза дека просторот не е пасивна позадина на дејството, туку структура што директно влијае врз гледачката перцепција, емоционалното искуство и начинот на создавање значење.

Филмскиот јазик на Верасетакул е обележан со минималистичка драматургија, долги кадри, контемплативен ритам и специфичен однос помеѓу човекот и природниот простор. Џунглите, селските средини, болничките простори, темнината, ноќните пејзажи и празните ентериери кај него функционираат како простори на сеќавање и духовно присуство. Просторот никогаш не е целосно реалистички или стабилен. Наместо тоа, тој постојано се отвора кон невидливото, кон отсутното и кон несвесното.

Во современата филмска теорија, Верасетакул често се поврзува со контемплативниот филм и таканареченото „slow cinema“, токму поради специфичниот начин на кој времетраењето и просторот ја заменуваат класичната драматуршка динамика. Наместо брза монтажа и наративна ефикасност, неговите филмови создаваат чувство на тивко присуство и сетилна отвореност.

Филмскиот теоретичар Жак Рансиер истакнува дека современиот контемплативен филм создава „нов режим на чувствување“, во кој гледачот не е воден преку класична драматургија, туку преку перцепцијата на времето и просторот (Rancière, 2006, pp. 12–18). Кај Верасетакул, просторот не ја објаснува приказната; тој создава атмосфера на меморија, тишина и духовна неодреденост.

3.4.1 Просторот како меморија и духовна присутност

Еден од најзначајните аспекти на филмскиот простор кај Апичапонг Верасетакул е неговата способност да функционира како простор на меморија. Просторот кај него никогаш не е само физичка локација; тој е исполнет со траги од минатото, со колективни

спомени, со невидливи присуства и со духовни остатоци. Наместо просторот да биде стабилна географска структура, тој функционира како слоевита мемориска површина во која различни времиња и различни состојби на постоење коегзистираат.

Особено значајна е употребата на природниот простор. Џунглата кај Верасетакул не е само пејзаж, туку жив организам исполнет со звуци, темнина, невидливи движења и духовни сили. Просторот не е контролиран или рационално организиран; тој изгледа отворен, нестабилен и мистериозен. Природата не функционира како романтична позадина, туку како автономна форма на присуство.

Во многу сцени, гледачот има впечаток дека просторот „дише“. Звучите на инсектите, ветерот, темнината и амбиенталниот шум создаваат чувство дека природата има сопствено постоење. Просторот не функционира како позадина на човековото дејство, туку како независен ентитет што постојано влијае врз атмосферата и врз психолошката состојба на ликовите.

Особено важна е и употребата на тишината. Кај Верасетакул, тишината никогаш не е празна. Таа е исполнета со акустично присуство, со суптилни звуци и со чувство дека нешто невидливо постојано постои надвор од рамката на кадарот. Просторот кај него секогаш има невидлива димензија.

Филмските теоретичари често истакнуваат дека кај Верасетакул просторот функционира како „сензуална меморија“. Наместо меморијата да биде прикажана преку класични флешбек структури, таа е вградена во самата атмосфера на просторот. Просторот ги содржи трагите на минатото, дури и кога тие никогаш директно не се визуелизирани.

Во современата анализа на контемплативниот филм, Верасетакул често се поврзува со концептот на „хипнотички простор“, каде времетраењето и минималната драматургија создаваат чувство на изменета перцепција. Гледачот не го доживува просторот само визуелно, туку телесно и психолошки. Просторот кај него не се чита рационално; тој се чувствува.

Особено значајна е и употребата на отсутното. Во многу негови филмови, најважните нешта никогаш не се прикажани директно. Просторот изгледа исполнет со нешто што не може целосно да се види или дефинира. Ова создава чувство на духовна неодреденост и мистерија.

Верасетакул создава специфичен однос помеѓу човекот и просторот, каде границата помеѓу субјектот и околината постепено се распаѓа. Ликовите не доминираат над просторот. Тие постепено стануваат дел од него. Просторот функционира како медиум на трансформација, меморија и духовно присуство.

Во неговите филмови, просторот честопати е поврзан и со колективната историја на Тајланд, со политичкото насилство и со траумите што остануваат невидливо присутни во секојдневниот живот. Иако политичката димензија ретко е експлицитна, просторот секогаш изгледа исполнет со историски и културни траги.

Токму преку оваа сложена организација на просторот, Верасетакул создава уникатен филмски јазик што се разликува од класичната наративна кинематографија. Просторот кај него не е само визуелна категорија, туку сензуална, духовна и мемориска структура.

3.4.2 „Вујко Бунми кој може да се сети на своите минати животи“ – простор на духовна меморија

„Вујко Бунми кој може да се сети на своите минати животи“ претставува едно од најзначајните дела на Верасетакул и еден од најрадикалните примери за простор што функционира помеѓу реалноста и духовниот свет. Филмот не прави јасна граница помеѓу живите и мртвите, помеѓу сеќавањето и сегашноста, помеѓу материјалното и духовното.

Просторот во филмот е исполнет со невидливо присуство. Духовите, сенките и отсутните фигури не се претставени како хорор елементи, туку како природен дел од светот. Просторот кај Верасетакул е порозен. Границите помеѓу различните реалности постојано се распаѓаат.

Особено значајна е сцената на вечерата, во која духовите на починатите членови на семејството седат заедно со живите. Просторот тука не функционира според рационалната логика на реализмот. Наместо тоа, филмот создава чувство дека меморијата и духовното присуство се интегрален дел од секојдневниот простор.

Џунглата во филмот има централна функција. Таа е простор на трансформација, меморија и мистерија. Темнината, звуците и густата вегетација создаваат чувство дека природата е исполнета со невидливи сили. Просторот функционира како медиум преку кој се отвораат различни временски и духовни слоеви.

Особено впечатлива е употребата на времетраењето. Долгите кадри создаваат чувство на контемплативно присуство. Гледачот не ја следи приказната преку драматични пресврти, туку преку постепено навлегување во атмосферата на просторот.

Во филмот, меморијата не е прикажана преку флешбек структура, туку преку самиот простор. Просторот ги содржи траговите на минатото. Сеќавањето не е само психолошки процес, туку просторна состојба.

3.4.3 „Тропска болест“ – џунглата како простор на трансформација

„Тропска болест“ претставува едно од најкомплексните истражувања на природниот простор во современиот авторски филм. Филмот е структуриран во две различни половини, каде реалистичката приказна постепено се трансформира во митолошко и духовно искуство.

Во втората половина од филмот, џунглата станува главен носител на значење. Просторот повеќе не е реалистичка средина, туку мистична и духовна територија. Темнината, шумовите, движењата и сенките создаваат чувство на несигурност и трансформација.

Џунглата кај Верасетакул не е само физички простор; таа е простор на желбата, стравот и несвесното. Ликовите постепено ја губат својата стабилна идентитетска позиција и се претвораат во дел од природниот и духовниот свет.

Особено значајна е употребата на темнината. Наместо јасна визуелна ориентација, Верасетакул создава простор на неодреденост. Гледачот често не може целосно да го види просторот, што создава чувство на мистерија и психолошка нестабилност.

Филмот ја истражува границата помеѓу човекот и животното, помеѓу цивилизацијата и природата. Просторот функционира како медиум на трансформација. Ликовите постепено се губат во рамките на яунглата, а просторот изгледа како да ги апсорбира нивните идентитети.

Во „Тропска болест“, Верасетакул создава искуство што е повеќе сензуално отколку наративно. Просторот се доживува преку звукот, темнината, времетраењето и атмосферата.

3.4.4 „Гробишта на раскошот“ – простор на колективно сеќавање и политичка тишина

„Гробишта на раскошот“ претставува едно од најполитичките и најмедитативни дела на Верасетакул. Болничкиот простор во филмот функционира како место на меморија, сон и колективно несвесно.

Филмот е сместен во привремена болница каде војници страдаат од мистериозна болест на спиењето. Просторот изгледа мирен и секојдневен, но истовремено и исполнет со невидлива историска и политичка тежина. Особено значајна е употребата на спиењето како просторна состојба. Спиењето кај Верасетакул не е само биолошка функција, туку форма на историска и духовна парализа. Просторот на болницата станува место каде минатото продолжува да постои како невидливо присуство.

Филмот постојано создава чувство дека под површината на секојдневниот простор постои друг, невидлив свет. Археолошките слоеви на минатото, политичката историја и

духовните траги се интегрирани во самиот простор. Особено важна е употребата на светлината. Неонските светла со различни бои создаваат чувство на надреалност и соновидна атмосфера. Просторот изгледа истовремено реално и халуцинаторно.

Во „Гробишта на раскошот“, Верасетакул создава простор што функционира како колективна меморија. Просторот не е празен, туку е исполнет со политички и историски остатоци што продолжуваат да влијаат врз сегашноста.

3.4.5 „Меморија“ – акустичен простор и невидливо присуство

„Меморија“ претставува едно од најминималистичките и најконтемплативни дела на Верасетакул. Просторот во филмот е организиран околу звукот и невидливото присуство.

Главниот лик Џесика постојано слуша мистериозен звук што не може да го објасни. Звукот станува форма на просторна траума и невидлива меморија. Просторот во филмот изгледа тивко и секојдневно, но акустично е исполнет со непознато присуство. Особено значајна е употребата на амбиенталниот звук. Верасетакул создава исклучително суптилна звучна организација преку која гледачот постепено почнува да го чувствува просторот како акустична структура.

Во „Меморија“, просторот е организиран преку тишината и звучната празнина. Наместо визуелна драматизација, филмот создава чувство на психолошка и духовна неодреденост. Особено важна е идејата за присуство преку отсуство. Звукот што го слуша Џесика никогаш целосно не се објаснува. Просторот е исполнет со нешто што не може директно да се види или рационално да се дефинира.

Во филмот, меморијата функционира како акустична трага. Просторот ги содржи остатоците на минатото, но тие не се визуелно експлицитни. Наместо тоа, тие се чувствуваат преку звукот, тишината и атмосферата.

3.4.6 Просторот како присуство преку отсуство

Еден од најзначајните аспекти на филмскиот простор кај Верасетакул е создавањето на чувство на присуство преку отсуство. Просторот кај него секогаш изгледа исполнет со нешто невидливо, со духовни траги, со мемории или со отсутни фигури. Ова чувство не се создава преку класични хорор или фантастични стратегии, туку преку атмосферата, времетраењето и суптилната организација на звукот и кадарот.

Во неговите филмови, најважните нешта често остануваат надвор од видливото поле. Просторот изгледа како да крие нешто што никогаш целосно не може да се објасни. Гледачот постојано чувствува дека зад сликата постои дополнителна реалност, духовно присуство или мемориска трага.

Ова чувство се создава преку минималистичката драматургија, долгите кадри и суптилната звучна организација. Наместо просторот да биде целосно објаснет или визуелно контролиран, тој останува отворен и мистериозен. Просторот кај Верасетакул функционира како поле на можности и сензации, а не како стабилна географска структура.

Особено значајна е употребата на темнината. Темнината кај Верасетакул никогаш не претставува само недостаток на светлина; таа е простор на невидливото. Гледачот не може целосно да го контролира просторот преку погледот. Наместо тоа, просторот се чувствува преку звукот, времетраењето и атмосферата.

Филмскиот теоретичар Лора Маркс истакнува дека контемплативниот филм често создава „хаптичка перцепција“, каде гледачот го чувствува просторот сензуално и телесно, а не само визуелно (Marks, 2000, pp. 162–170). Кај Верасетакул, просторот се доживува преку звукот, темнината, времетраењето и тишината.

Во неговите филмови, човекот никогаш не е целосно одвоен од природата, меморијата или духовното присуство. Просторот постојано ги поврзува различните времиња, различните реалности и различните форми на постоење.

Особено значајна е и идејата за цикличност. Времето кај Верасетакул не е линеарно. Минатото, сегашноста и духовниот свет коегзистираат во рамките на истиот простор. Просторот станува медиум преку кој различните временски слоеви се преклопуваат.

Во „Меморија“, звукот функционира како трага на невидливо минато што продолжува да постои во сегашноста. Во „Вујко Бунми“, духовите и минатите животи се интегрирани во секојдневниот простор. Во „Тропска болест“, џунглата станува простор каде човекот постепено ја губи границата помеѓу сопствениот идентитет и природата.

Кај Верасетакул, просторот често има и ритуална функција. Болничките простори, шумите, пештерите и ноќните пејзажи изгледаат како места на духовен премин. Просторот не е само место на движење, туку место на трансформација.

Особено значајна е и употребата на неподвижноста. Во многу сцени, камерата останува статична, а просторот продолжува да постои независно од дејството. Ова создава чувство дека самиот простор има сопствено време и сопствено присуство.

Современата рецепција на Верасетакул покажува дека неговите филмови и денес се сметаат за едни од најзначајните примери на современиот контемплативен филм. Неговата способност да создаде простор исполнет со тишина, меморија и духовна неодреденост претставува суштински придонес во развојот на современиот филмски јазик.

Во контекст на ова истражување, творештвото на Верасетакул претставува исклучително важен пример за режисер кој филмскиот простор го трансформира во медиум на сеќавање, сон и духовно присуство. Анализата на „Вујко Бунми кој може да се сети на своите минати животи“, „Тропска болест“, „Гробишта на раскошот“ и „Меморија“ покажува дека просторот кај Верасетакул не е само визуелна средина, туку комплексна сензуална и духовна структура преку која филмот ја обликува гледачката перцепција и емоционалното искуство.

Во анализите на Верасетакул, особено релевантна е тезата на Жил Делез дека модерниот филм создава „time-image“, односно слика во која времето и перцепцијата стануваат поважни од класичната акција (Deleuze, 1989, pp. 98–123). Овој концепт е особено

применлив кај Верасетакул, каде просторот и времетраењето создаваат чувство на контемплативна и духовна присутност.

Лора Маркс дополнително нагласува дека хаптичката слика во современиот авторски филм овозможува гледачот „да го чувствува просторот преку текстура, звук и атмосфера“ (Marks, 2000, pp. 131–145). Токму ваквата сензуална организација на просторот е суштинска во филмовите на Верасетакул.

Жак Рансиер, анализирајќи го современиот контемплативен филм, истакнува дека модерната филмска слика создава „нови режими на видливост и чувствување“ (Rancière, 2006, pp. 2–9), што е особено важно за разбирањето на просторот кај Верасетакул како простор на меморија и духовна неодреденост.

Еден од најзначајните аспекти на филмскиот простор кај Верасетакул е создавањето на чувство на присуство преку отсуство. Просторот кај него секогаш изгледа исполнет со нешто невидливо, со духовни траги, со мемории или со отсутни фигури.

Ова чувство се создава преку минималистичката драматургија, долгите кадри и суптилната звучна организација. Наместо просторот да биде целосно објаснет или визуелно контролиран, тој останува отворен и мистериозен.

Филмскиот теоретичар Лора Маркс истакнува дека контемплативниот филм често создава „хаптичка перцепција“, каде гледачот го чувствува просторот сензуално и телесно, а не само визуелно (Marks, 2000). Кај Верасетакул, просторот се доживува преку звукот, темнината, времетраењето и тишината.

Во неговите филмови, човекот никогаш не е целосно одвоен од природата, меморијата или духовното присуство. Просторот постојано ги поврзува различните времиња, различните реалности и различните форми на постоење.

Современата рецепција на Верасетакул покажува дека неговите филмови и денес се сметаат за едни од најзначајните примери на современото контемплативно кино. Неговата

способност да создаде простор исполнет со тишина, меморија и духовна неодреденост претставува суштински придонес во развојот на современиот филмски јазик.

Во контекст на ова истражување, творештвото на Верасетакул претставува исклучително важен пример за режисер кој филмскиот простор го трансформира во медиум на сеќавање, сон и духовно присуство. Анализата на „Вујко Бунми кој може да се сети на своите минати животи“, „Тропска болест“, „Гробишта на раскошот“ и „Меморија“ покажува дека просторот кај Верасетакул не е само визуелна средина, туку комплексна сензуална и духовна структура преку која филмот ја обликува гледачката перцепција и емоционалното искуство.

ГЛАВА IV

ПРОСТОРОТ ВО ЛИЧНОТО ФИЛМСКО ТВОРЕШТВО

4 ПРОСТОРОТ ВО ЛИЧНОТО ФИЛМСКО ТВОРЕШТВО

4.1 Просторот како почетна авторска одлука

Овој дел претставува вовед во поглавјето посветено на анализата на просторот како суштински елемент во формирањето на атмосферата, визуелниот стил и емоционалната структура на филмската слика. Просторот ќе биде разгледан како активен авторски избор што директно влијае врз организацијата на кадарот, движењето, ритмот и односот помеѓу ликот и околината.

Просторот во филмот не претставува само визуелна позадина во која се одвива дејството, туку една од првите и најважни авторски одлуки што ја формираат атмосферата, емоционалниот тон и визуелниот идентитет на филмот. Изборот на локации, нивната архитектура, текстура, боја и односот кон ликовите директно влијаат врз начинот на кој гледачот ја доживува приказната.

Просторот често е обликуван како емоционална и психолошка структура што создава чувство на дистанца, осаменост, ранливост или интимност. Големите отворени површини, транзициските зони, тесните ентериери, празните урбани простори или архитектонски ограничените средини не функционираат само како реалистички локации, туку како визуелни елементи што ја рефлектираат внатрешната состојба на ликот.

Особено значајна е употребата на архитектонски структури – ходници, скали, балкони, огради, индустриски објекти и полупразни ентериери – кои симболично функционираат како просторни бариери. Таквите простори не се избрани случајно. Тие ја

подржуваат драматургијата и создаваат специфична атмосфера на дистанца, притисок или емоционална неизвесност.

Изборот на простор е тесно поврзан со начинот на кадрирање и движењето на камерата. Просторот не е само место каде што се случува дејството, туку активен визуелен елемент што ја гради драматургијата на сцената. Авторската одлука за локација влијае врз композицијата, светлото, движењето и ритмот на филмската слика.

Преку ваквиот пристап, просторот станува дел од визуелното раскажување. Наместо да служи како неутрална сценографија, тој станува средство преку кое се изразуваат емоции, односи и психолошки состојби. Токму затоа, просторот може да се смета за една од почетните и суштински авторски одлуки во процесот на создавање филмска слика.

4.2 Процесот на создавање на филм простор во филмовите Бардо, Амби, Северен Пол и Пролетно Чистење

Во краткиот филм „Бардо“, просторот уште во раната фаза на авторскиот развој се појавува како носител на состојба, но пред сè како место на транзиција, помеѓу детството и зрелоста, животот и смртта, реалното и имагинарното. Насловот, преземен од тибетската филозофија, означува меѓусостојба, простор помеѓу два света. Уште во овој ран филм, просторот не е третиран како обична позадина на дејството, туку како лиминален пејзаж низ кој ликот минува, се соочува со непознатото и постепено се трансформира.

Дејството е сместено на периферија – гробишта на раб од градот, земјени патишта, празни полиња и отворено небо. Тоа се простори што не припаѓаат целосно ниту на урбаното ниту на природното, туку постојат во некаква меѓузона, простор на премин и неодреденост. Во филмот, гробиштата не се прикажани како место на хорор или страв, туку како простор во кој секојдневното и апсурдното коегзистираат. Децата играат фудбал покрај погребна поворка, продавач на балони се појавува како фигура што делува речиси нереално, а фотографиите на починатите добиваат чувство на тивка, жива присутност. Просторот станува нестабилен, отворен за детска перцепција и за начин на доживување што не прави јасна граница помеѓу реалното и имагинарното.

Особено важен е начинот на кој пејзажот е снимен, т.е. преку широки кадри, големи празнини, хоризонти и небо што доминира над човечките фигури. Ликовите често се мали во рамката, изгубени во просторот, што создава впечаток дека светот околу нив е поголем, понеодреден и потежок за разбирање од нивната сопствена перспектива. Овој однос помеѓу телото и просторот подоцна ќе стане една од централните теми и во следните филмови.

Филмот започнува во позатворени и компресирани простори — тесни патеки, групирани тела, погребната поворка и густо исполнети кадри во кои девојчето е оттурнато од светот на возрасните. Просторот во почетокот делува тежок и ограничувачки, како да не ѝ дозволува целосно движење или разбирање на ситуацијата во која се наоѓа. Како што филмот се развива, просторот постепено се отвора. Тесните патеки преминуваат во широки полиња на гробиштата, хоризонтот станува подоминантен, а небото сè повеќе ја презема рамката. Финалето завршува со отворен простор и балон што исчезнува во небото - движење од затворено кон отворено, од тежина кон некаква тивка и недефинирана слобода.

Во „Бардо“ за првпат се појавува и идејата за просторот како присуство. Балоните што се издигнуваат над гробиштата, ветерот што ги носи некролозите, празните патеки и огромното небо создаваат чувство дека светот околу девојчето реагира на нејзината внатрешна состојба. Просторот не е неутрален; тој има сопствен ритам, емоционална тежина и способност да создава атмосфера.

Иако филмот е минимален и едноставен во структурата, во него веќе може да се препознае интересот за просторот како активен елемент на филмската нарација. Она што подоцна во „Амби“, „Северен Пол“ и „Пролетно Чистење“ ќе се развие во покомплексен однос помеѓу ликот, меморијата и просторот, во „Бардо“ постои во својата првична форма — како чувство дека местата носат состојби и значења што не можат целосно да се објаснат со зборови.

4.2.1.1 Анализа на просторот и визуелната композиција во „Бардо“

Во „Бардо“, просторот е поставен како лиминална зона - простор на премин помеѓу детството и зрелоста, животот и смртта, реалното и имагинарното. Уште од првите кадри,

филмот го третира просторот не како пасивна сценографија, туку како активен носител на состојба, атмосфера и перцепција. Периферните пејзажи, гробиштата, празните патишта и отвореното небо создаваат чувство на свет што постои надвор од јасна реалистична логика, во состојба на постојан премин и неодреденост. Просторот функционира како продолжение на внатрешната перспектива на детскиот лик, при што архитектурата, пејзажот и празнината добиваат емоционална и симболичка тежина.

Слика 1: Погребната поворка и просторот како ритуал



Извор: Истражување на авторот

Кадарите со погребната поворка го поставуваат просторот како место на колективен ритуал и транзиција. Движењето на луѓето низ периферната улица создава впечаток на премин помеѓу две состојби, додека самата околина останува тивка, рамнодушна и празна. Просторот не ја засилува драматичноста преку експресивна визуелност, туку преку чувство на дистанца и минливост.

Слика 2: Просторот помеѓу секојдневното и апсурдното



Извор: Истражување на авторот

Во сцените со децата кои играат фудбал и фигурата на продавачот на балони, просторот станува место на истовремено постоење на различни реалности. Секојдневното и апсурдното коегзистираат без јасна граница помеѓу нив. Длабочината на кадарот и распределбата на фигурите создаваат чувство дека ликовите се движат низ простор што не е целосно стабилен или реалистичен.

Слика 3: Гробиштата како лиминален пејзаж



Извор: Истражување на авторот

Гробиштата во филмот не се претставени како простор на хорор или закана, туку како лиминален пејзаж исполнет со тишина, празнина и отвореност. Камерата користи широки кадри во кои хоризонтот и небото доминираат над човечките фигури, создавајќи чувство дека просторот е поголем и понеодреден од разбирањето на ликот.

Слика 4: Од затворен кон отворен простор



Извор: Истражување на авторот

Филмот постепено гради движење од затворени и компресирани композиции кон сè поотворени пејзажи. Просторот станува поширок, хоризонтот подоминантен, а небото постепено ја презема рамката. Ова визуелно отворање функционира како емоционална трансформација на филмот.

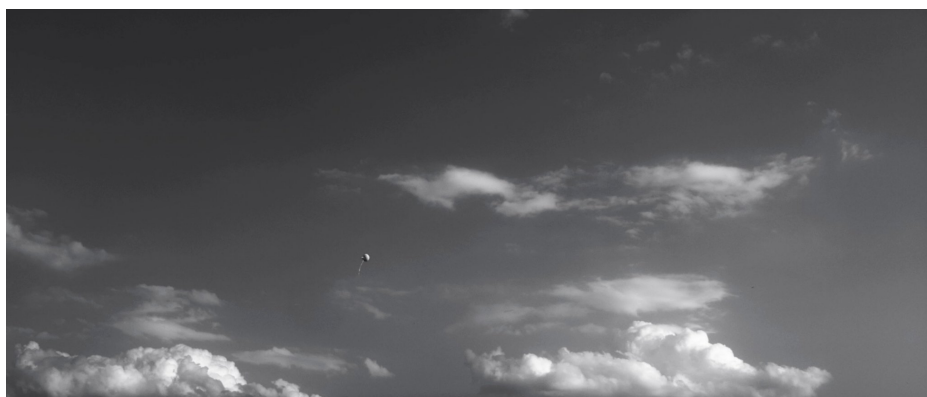
Слика 5: Панорамата на гробиштата



Извор: Истражување на авторот

Широкиот кадар ја претставува архитектурата на просторот како нешто што го надминува индивидуалното човечко присуство. Гробиштата се прикажани како огромен пејзаж во кој луѓето стануваат мали и речиси изгубени. Просторот има сопствен ритам и траење независно од ликовите.

Слика 6: Просторот како присуство



Извор: Истражување на авторот

Во финалните кадри, преку мотивот на балонот што исчезнува во небото, просторот добива автономно присуство. Небото, ветерот и отворените пејзажи создаваат чувство дека светот околу ликот реагира на неговата состојба. Просторот не е неутрален, туку има сопствен ритам, траење и емоционална тежина.

* * *

Преку оваа организација на просторот, „Бардо“ го поставува темелот на интересот за просторот како активен носител на состојба, атмосфера и значење. Просторот не функционира само како физичка околина во која се одвива дејството, туку како емоционална и перцептивна структура што директно влијае врз доживувањето на филмот. Односот помеѓу телото, пејзажот, празнината и времетраењето овде се појавува во својата

почетна форма, како мотив што подоцна ќе продолжи да се развива и продлабочува и во следните филмски проекти.

4.2.2 Амби

Краткиот филм *Амби* (2017) претставува рана артикулација на неколку формални и тематски тенденции. Иако во фестивалските каталози филмот најчесто е опишуван како интимна драма за брат и сестра кои поминуваат уште една напната вечер заедно, визуелната и просторната организација на филмот покажува значително посложен однос кон реализмот, архитектурата и психолошката состојба на ликовите.

Во центарот на филмот се Дено и Сара - брат и сестра кои живеат во простор исполнет со привидна секојдневност, но и со постојана латентна тензија. Нивниот татко, алкохоличар, повторно лежи пијан пред зградата, а децата рутински се обидуваат да го внесат дома. Сепак, драмската сила на филмот не произлегува од самиот настан, туку од начинот на кој просторот ја акумулира тежината на повторувањето, заморот и емоционалната исцрпеност. Самата рутина на движење низ зградата - скалите, лифтот, тесните ходници и малите соби, создава чувство дека ликовите се заробени во циклус кој постојано се повторува. Уште во самите фотографии од барањето на локации, направени пред просторот да биде трансформиран во сет, може да се забележи специфичниот интерес за просторот како носител на емоционална состојба.

Станбени ходници, полупразни соби, тесни балкони, флуоресцентни премини, полутемни кујни и урбани периферии се појавуваат не само како реалистички амбиент, туку како психолошки структури кои го обликуваат односот помеѓу ликот и светот околу него.

Во *Амби*, просторот ретко функционира како неутрална позадина за дејството. Архитектурата активно учествува во создавањето на емоционалната динамика. Ходниците не се само транзициски места низ кои ликовите поминуваат, туку простори на суспензија - состојби помеѓу пристигнување и заминување, помеѓу блискост и оттурнатост. Слично на тоа, прозорците и балконите не отвораат перспектива кон надворешниот свет, туку ја нагласуваат дистанцата помеѓу внатрешниот и надворешниот простор.

Во повеќе сцени, ликовите се поставени во различни делови од кадарот, раздвоени со врати, рамки, длабочина или темнина, што создава чувство дека тие истовремено се блиски, но и емоционално недостижни еден за друг. Особено значајно е што клучниот драмски момент во филмот се случува токму на балконот. Откако девојката со која Дено разговара на телефон го оттурнува и прекинува контакт со него, тој застанува зад својот татко кој пијан седи на работ од балконот. Во сцената се создава силна морална и емоционална тензија: просторот самиот ја генерира можноста за насилство, но и за простување. Балконот не е само сценографија, туку место на одлука и внатрешен судир. Во истиот момент, од кујната се слуша гласот на Сара, што го прекинува импулсот на Дено и го враќа назад во реалноста. Просторот и звукот тука функционираат заедно — невидливото присуство на сестрата станува морална сила која ја менува сцената. Тензијата во оваа сцена не произлегува од директна акција или експлицитна драматизација, туку од односот помеѓу телото, висината, празнината и тишината. Камерата не ја нагласува драмата преку брза монтажа или агресивни крупни планови, туку преку задржување во просторот и постепено создавање чувство на опасност. На тој начин, самиот простор станува носител на драмската неизвесност.

Токму овој пристап е видлив и во начинот на кој се кадрирани ликовите низ целиот филм. Во повеќе сцени тие се оттурнати во длабочина, снимени одзади или делумно скриени од архитектонски елементи или темни агли. Камерата ретко се обидува целосно да им „пристапи“. Наместо тоа, таа задржува дистанца и дозволува телата да бидат апсорбирани од просторот. Во првата сцена Сара се движи низ темен ходник, снимана одзади, додека просторот постепено ја „голта“. Кадарот е центриран, но нестабилен, поддржан од камера од рака — рабовите се губат во темнина, а ликот станува речиси недофатлива фигура: мало девојче на место на кое не треба да биде. Токму тука се појавува една од клучните особености на филмот: емоционалниот центар не се отвора кон гледачот, туку постојано се повлекува од него. Наместо целосен психолошки пристап до ликовите, филмот создава чувство на недостапност и емоционална дистанца. За разлика од класичниот психолошки реализам, каде камерата се обидува да „открие“ што чувствува ликот, *Амби* ја задржува неговата недофатливост. Гледачот не добива целосен пристап до внатрешниот свет на ликовите, туку останува во состојба на претпоставка и неизвесност. Рабовите на кадарот често остануваат недефинирани, а просторот постепено „го

голта“ ликот. На тој начин, архитектурата станува продолжение на внатрешната состојба на ликовите. Просторот повеќе не е објективна реалност, туку емоционален пејзаж.

Ваквиот пристап го оддалечува филмот од традиционалниот социјален реализам. Иако *Амби* користи реални урбани локации и секојдневни ситуации, интересот на филмот не е насочен кон социолошко објаснување на средината. Просторите не се претставени како „социјален проблем“, туку како траги на присуство, отсуство и емоционална стагнација. Напуштените трговски премини, полупразните станови и периферните урбани пејзажи носат чувство на постсоцијалистичка меланхолија, но без експлицитен политички коментар. Во таа смисла, *Амби* може да се чита како рана форма на подоцнежниот интерес за „просторна меморија“.

Просторот не служи само за ориентација на дејството, туку станува медиум преку кој се манифестираат потиснати емоции, тишина и невозможност за вистинска комуникација. Дополнително, изборот на фокусни должини во фотографиите од барањето на локации (најчесто 32mm и 40mm) укажува на рано оформен интерес за просторна кохерентност и опсервациска дистанца, иако во финалната верзија на филмот динамиката е комбинирана и со покрупни кадри на ликовите. Наместо агресивна монтажа или целосна фрагментација на просторот, кадарот најчесто останува доволно широк за архитектурата да ја задржи својата тежина и автономија.

Во режисерската експликација за филмот се појавува интересот за „лажен документаризам“ и камера која функционира како „случаен набљудувач“. Сепак, визуелниот материјал покажува дека филмот веќе почнува да се оддалечува од чистиот социјален реализам. Иако користи реалистички ситуации и натуршчици, просторот постепено се трансформира во психолошка и емоционална структура. Реализмот тука станува средство преку кое се создава чувство на отсуство, дистанца и внатрешна празнина.

Токму оваа тензија помеѓу телото и архитектурата го прави *Амби* значаен во контекст на понатамошниот развој на авторскиот јазик на *Северен Пол (2021)*. Иако филмот функционира како интимна приказна за брат и сестра, неговата вистинска драматургија се развива преку просторот: преку празнината помеѓу ликовите, длабочината на ходниците, темните прозорци и чувството дека самата архитектура ги задржува потиснатите емоции.

4.2.2.1 Визуелна анализа на просторната организација

Просторот во „Амби“ не функционира само како физичка околина, туку како продолжение на психолошката состојба на ликовите. Преку долги коридори, празни транзициски зони, балкони и полутемни ентериери, архитектурата постепено станува носител на емоционална изолација, несигурност и привремена блискост.

Следните кадри ја прикажуваат визуелната организација на просторот и неговата драматуршка функција во филмот:

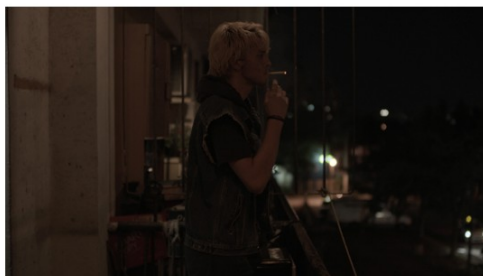
1) Транзициски простори и движење



Извор: Истражување на авторот

Долгите транзициски простори ја потенцираат емоционалната дистанца и чувството на привременост. Ликовите постојано се во движење, но без вистинска можност за излез или стабилност.

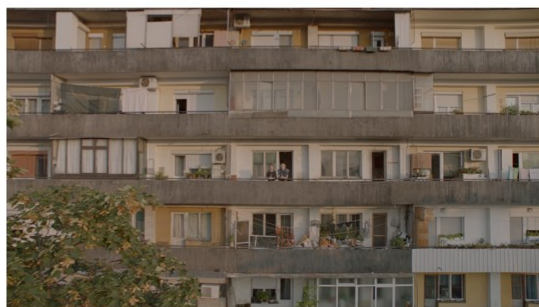
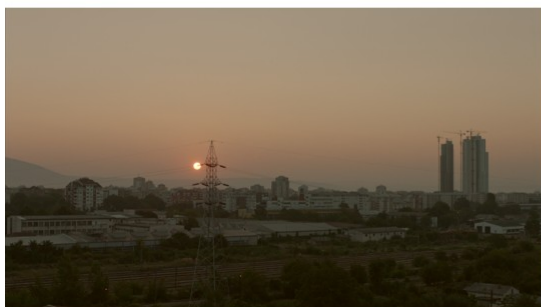
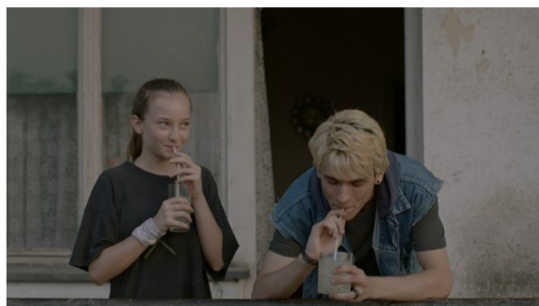
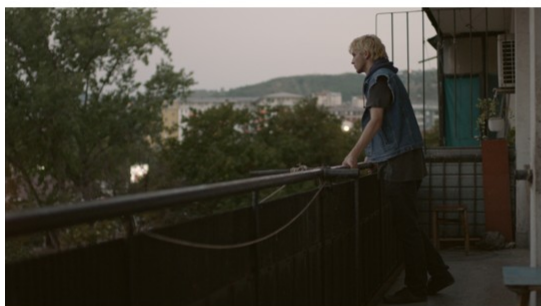
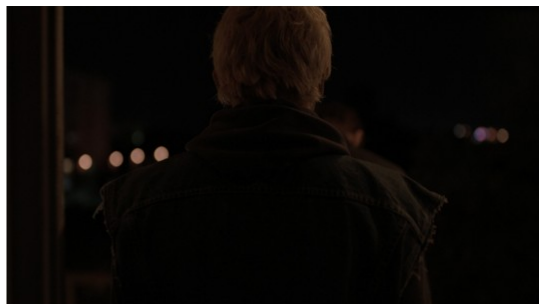
2) Ентериер и интимност



Извор: Истражување на авторот

Ентериерите се тесни, пригушени и исполнети со траги од секојдневен живот. Просторот не нуди сигурност, туку чувство на замор, ранливост и латентна напнатост.

3) Балкон и урбан хоризонт



Извор: Истражување на авторот

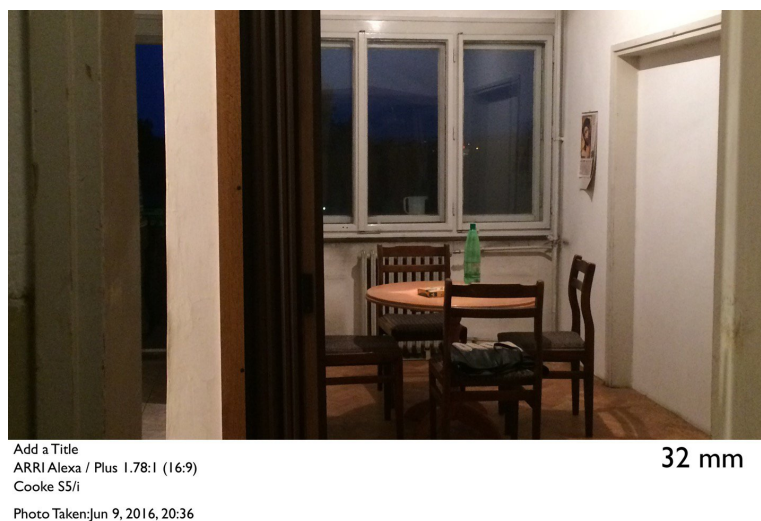
Балконот функционира како граничен простор помеѓу интимата и градот. Иако визуелно отворен, тој не создава чувство на слобода, туку дистанца и меланхолична опсервација на урбаното опкружување.

4.2.2.2 Просторна концепција и барање локации: случајот „Амби“ (2017)

Во филмот „Амби“ (2017), просторот не функционира како пасивна позадина на драмското дејство, туку како активна психолошка и емоционална структура. Уште во фазата на барање локации, визуелниот интерес е насочен кон архитектонски простори што создаваат чувство на изолација, повторување, тишина и латентна тензија. Ходниците, балконите, полупразните соби и урбаните премини се организирани како простори на емоционална дистанца и внатрешна стагнација.

Фотографиите покажуваат јасно оформен интерес за просторната композиција, длабочината на кадарот и односот помеѓу телото и архитектурата. Изборот на фокусни должини од 32mm, 40mm и 65mm укажува на интерес за просторна кохерентност, опсервациска дистанца и визуелна компресија на просторот. Просторот во „Амби“ постепено се трансформира од реалистичка средина во емоционален и психолошки пејзаж.

Слика 7: Ходник како простор на суспензија и емоционална дистанца



Извор: Истражување на авторот

Тесниот ентериерен простор е организиран преку повеќекратни архитектонски рамки што создаваат чувство на визуелна фрагментација и психолошка дистанца. Длабочината на кадарот ја нагласува изолацијата, додека 32mm фокусната должина овозможува архитектурата да ја задржи својата просторна тежина.

Слика 8: Архитектонски рамки и просторна изолација



Извор: Истражување на авторот

Вратите и вертикалните линии создаваат чувство на затвореност и недостапност. Просторот функционира како психолошка структура што ја нагласува емоционалната дистанца помеѓу ликовите.

Слика 9: Ентериер како простор на емоционална стагнација



Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke S5/i
Photo Taken: Jun 9, 2016, 20:37

32 mm

Извор: Истражување на авторот

Полупразниот простор и статичната композиција создаваат чувство на замрзнато време и секојдневна монотонија. Архитектурата функционира како продолжение на психолошката состојба на ликовите.

Слика 9: Кујната како интимен и ограничен простор



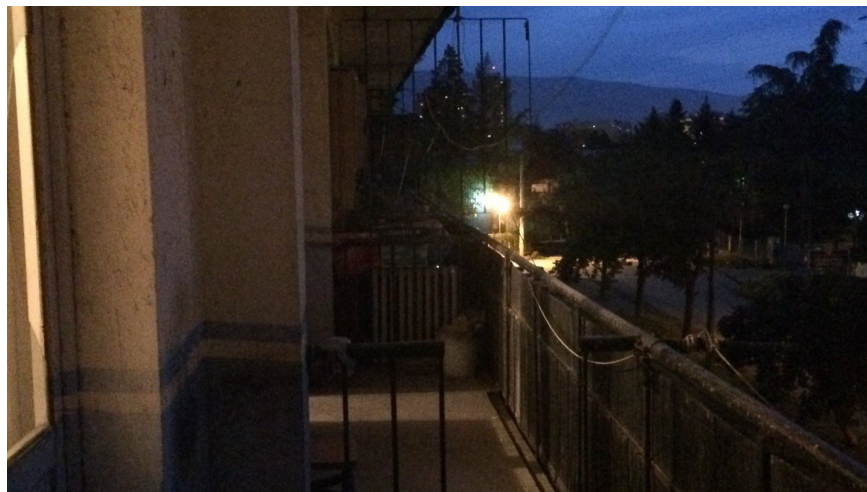
Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke S5/i
Photo Taken: Jun 9, 2016, 20:37

40 mm

Извор: Истражување на авторот

Темниот ентериер и ограничената просторна длабочина создаваат клаустрофобична атмосфера. Просторот не отвора можност за движење, туку чувство на затвореност и повторување.

Слика 11: Балконот како граничен простор



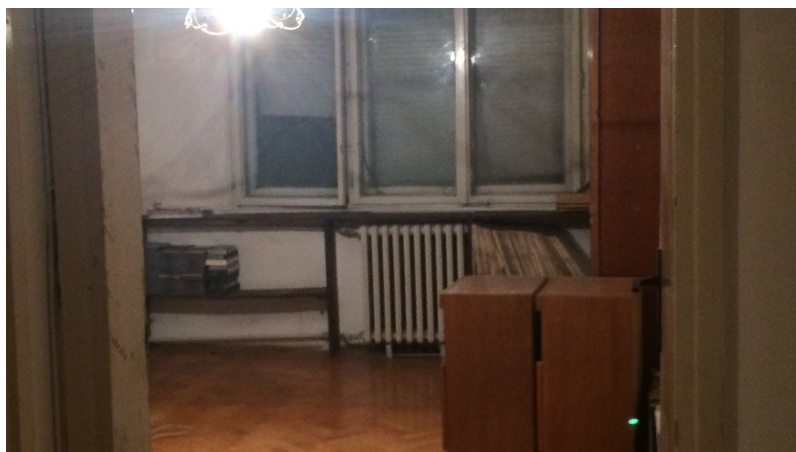
Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke S5/i
Photo Taken: Jun 9, 2016, 20:38

32 mm

Извор: Истражување на авторот

Балконот функционира како простор помеѓу внатрешниот и надворешниот свет. Ноќното осветлување и урбаната празнина создаваат чувство на егзистенцијална дистанца и латентна тензија.

Слика 12: Просторна празнина и дистанца



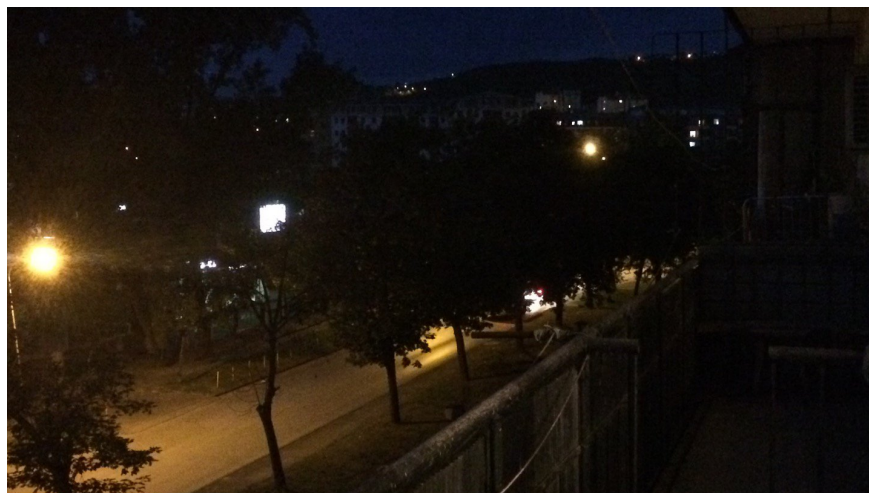
Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke S5/i
Photo Taken: Jun 9, 2016, 20:51

40 mm

Извор: Истражување на авторот

Просторот е организиран преку празнина и длабочина, при што архитектурата ја надминува човечката присутност. Кадарот создава чувство на емоционална недостапност.

Слика 13: Урбан пејзаж и чувство на отсутност



Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke S5/i
Photo Taken: Jun 9, 2016, 20:38

32 mm

Извор: Истражување на авторот

Ноќниот урбан простор е претставен како празен и емоционално оддалечен пејзаж. Светлата и длабоките сенки создаваат атмосфера на меланхолија и психолошка несигурност.

Слика 14: Урбан премин како простор на отсутно присуство



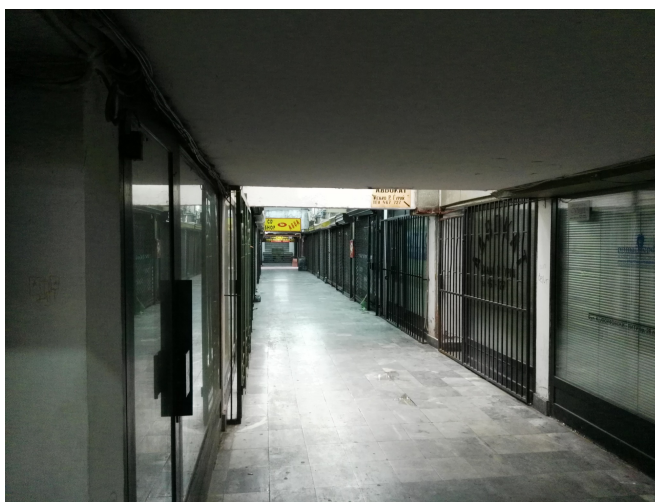
Add a Title
ARRI Alexa / Plus 1.78:1 (16:9)
Cooke mini S4/i
Photo Taken: Jul 1, 2016, 19:01

65 mm

Извор: Истражување на авторот

Долгиот централен коридор и затворените локали создаваат чувство на постсоцијалистичка меланхолија. Просторот изгледа празен, но истовремено исполнет со траги од претходен живот.

Слика 15: Простор на урбана тишина



Извор: Истражување на авторот

Флуоресцентниот премин и геометриската организација на просторот создаваат чувство на визуелна стерилност и психолошка изолација. Просторот функционира како емоционален пејзаж.

Во „Амби“, архитектурата не функционира како сценографска позадина, туку како активен драматуршки елемент. Ходниците, балконите, полутемните соби и урбаните премини создаваат чувство на повторување, изолација и емоционална дистанца. Просторот

постепено ја апсорбира психолошката состојба на ликовите, а визуелната организација на кадарот станува носител на тишината, потиснатите емоции и латентната тензија.

Фотографиите од барањето на локации покажуваат дека уште во пред-продукциската фаза постои јасно оформен интерес за односот помеѓу архитектурата и внатрешната состојба на ликот. Просторот кај „Амби“ функционира како емоционален пејзаж преку кој се развива вистинската драматургија на филмот.

4.2.3 Северен Пол (2021)

Во *Северен Пол*, просторот не функционира како едноставна реалистична средина во која се одвива дејството, туку како суштински елемент преку кој се обликува внатрешната состојба на ликот. Филмот создава чувство дека Марго постојано се наоѓа во простор што ја набљудува, дисциплинира и оттурнува, а токму преку организацијата на тие простори се гради и нејзината постепена свест за сопственото тело и позицијата во светот.

Уште самиот наслов, *Северен Пол*, сугерира далечно, студено и недостижно место, точка што постои повеќе како имагинација отколку како конкретна географија. Северниот Пол во културолошка смисла често се поврзува со изолираност, магла, студ и чувство на крајност. Во филмот, оваа асоцијација не се користи буквално, туку како просторна и емоционална атмосфера што постојано се чувствува низ локациите и визуелниот пристап. Просторите во филмот делуваат како места што се отсечени од центарот, од топлината и од сигурноста — како периферии во кои ликовите се движат без јасна ориентација или чувство на припадност.

Особено значајна е употребата на маглата и зимската атмосфера. Надворешните простори често се обвиеани со сива светлина, заматени хоризонти и воздух што делува густ и тежок. Маглата не функционира само како визуелен мотив, туку како просторна состојба.

Таа ги брише контурите меѓу фигурите и околината, создава чувство на неодреденост и ја намалува длабочината на просторот. Светот во филмот ретко е целосно јасен или отворен; напротив, постои постојано чувство дека нешто останува скриено, замолчено или недофатливо.

Оваа атмосфера е поддржана и преку изборот на локации. Периферните улици, празните игралишта, спортските сали, индустриските простори и транзициските средини создаваат впечаток на свет што е истовремено реален и благо оддалечен од секојдневната динамика. Локациите немаат урбана густина или енергија; тие делуваат како простори во застој, како места во кои времето се движи побавно. Токму преку ова чувство на просторна изолираност, филмот ја засилува емоционалната состојба на Марго.

Спортската сала е можеби најдинамичниот простор во филмот. Но таа не е претставена како простор на енергија или колективност, туку како ладна архитектонска структура во која телото постојано е под поглед и проценка. Големината на салата, студеното осветлување и дистанцата меѓу телото и околината создаваат впечаток дека Марго е мало и ранливо присуство во систем што бара дисциплина и контрола. Во тие кадри, просторот станува речиси институционален — не како експлицитна закана, туку како постојан механизам на набљудување.

Соблекувалните, пак, функционираат како преодни и интимни простори, но без чувство на сигурност. Наместо приватност, тие создаваат непријатна блискост. Телата се постојано видливи, споредувани и изложени на погледот на другите. Камерата често останува блиску до Марго, но без целосно да ја изолира од околината. Така, просторот создава чувство дека ликот никогаш не може целосно да се сокрие или да воспостави дистанца од социјалниот притисок што ја опкружува.

Во филмот е присутна и постојана тензија меѓу отворените и затворените простори. Надворешните урбани средини — периферни улици, празни игралишта, автобуски станици — формално нудат поголема слобода, но сепак делуваат студено и анонимно. Тие не функционираат како простор на бегство, туку како продолжение на истата емоционална дистанца што постои и во ентериерите. Ликовите често се движат низ широки, празни или

транзициски простори што не им нудат вистинска припадност. Просторот е отворен, но не и ослободен.

Кадрирањето има клучна улога во создавањето на ова чувство. Марго често е поставена на рабовите на кадарот, оттурната од центарот или потчинета на архитектонските линии околу неа. Просторот не се организира околу ликот; напротив, ликот изгледа како привремено присуство во веќе постоечки структури што се поголеми и постабилни од неа. Овој пристап создава впечаток дека просторот има сопствена тежина и автономија.

Значајна е и употребата на длабочина и дистанца. Во многу сцени, задниот план останува активен и присутен, а ликовите се движат низ просторот без камерата целосно да ги „поседува“. Тоа создава чувство на реален, жив свет што продолжува да постои надвор од непосредната драма. Во исто време, оваа просторна организација ја засилува осаменоста на Марго — таа е физички присутна меѓу луѓе, но просторно и емоционално останува одделена.

Светлото во филмот исто така игра суштинска улога во обликувањето на просторот. Доминираат студени, пригушени и природни тонови што создаваат чувство на секојдневна меланхолија. Просторот никогаш не е визуелно „затоплен“ за да стане комфорен. Дури и домашните ентериери носат чувство на тишина, замор и емоционална дистанца. Наместо експресивна стилизација, филмот создава атмосфера преку минимални промени во текстурата на светлото, акустиката и материјалноста на просторот.

Особено е важна и телесната перцепција на просторот. Просторот во *Северен Пол* не се доживува географски, туку телесно. Гледачот не памети прецизна мапа на местата, туку чувство: студенило на соблекувална, тишина на автобус, празнина на сала, притисок на група, магла на периферија. Просторот станува афективно искуство, а не само визуелна информација.

Во таа смисла, *Северен Пол* претставува филм во кој просторот е директно поврзан со темите на адолесценцијата, идентитетот и видливоста. Просторот не е позадина на психолошката драма, туку активен учесник во неа. Преку архитектурата, дистанцата, маглата, кадрирањето и атмосферата, филмот создава свет што делува далечен и студен,

како самиот „Северен Пол“ — место што постои не само како географија, туку како внатрешна состојба на изолираност, потрага по припадност и заглавеност помеѓу два света.

4.2.3.1 Простор и атмосфера во „Северен Пол“

Во „Северен Пол“, просторот не функционира како едноставна реалистична средина, туку како активен елемент преку кој се обликува психолошката и емоционалната состојба на ликот. Просторите во филмот создаваат чувство на дистанца, изолираност и привремена припадност, а преку нив се нагласуваат темите на адолесценцијата, видливоста и телесната ранливост.

Слика 16: Спортски и институционални простори



Извор: Истражување на авторот

Спортските сали и институционалните простори се претставени како ладни и архитектонски строги средини. Големината на просторот и празнината околу ликот создаваат чувство на ранливост и постојана изложеност.

Слика 17: Периферни и транзициски локации



Извор: Истражување на авторот

Периферните урбани простори и транзициските средини делуваат како места надвор од центарот на градската динамика. Тие создаваат чувство на застој, осаменост и оддалеченост.

Слика 18: Секојдневни и урбани простори



Извор: Истражување на авторот

Продавниците, фасадите и урбаните детали ја создаваат текстурата на секојдневниот живот во филмот. Просторот не е стилизиран, туку реалистичен и материјален, што дополнително ја нагласува атмосферата на меланхолија и социјална дистанца.

Слика 19: Напуштени и недовршени простори



Извор: Истражување на авторот

Недовршените архитектонски структури и празните простори функционираат како визуелна метафора за нестабилноста и чувството на неприпадност. Овие локации создаваат впечаток на свет што останал во преодна состојба.

Како и во теоретскиот дел, и овие визуелни материјали покажуваат дека просторот во „Северен Пол“ не е само позадина на дејството, туку активен учесник во емоционалната состојба на ликот. Маглата, празните простори, архитектурата и дистанцата создаваат атмосфера на студенило и изолираност.

4.2.3.2 Анализа на кадри и визуелна атмосфера во „Северен Пол“

Кадрите од „Северен Пол“ ја потврдуваат идејата дека филмот гради емоционална и психолошка атмосфера преку внимателно организирани простори, боја и дистанца помеѓу ликовите. Просторот е прикажан како студен, маглив и изолиран, додека ликовите често се поставени во празни и архитектонски ограничени средини.

Во прилог е следната анализа:

1) Простор на дистанца и емоционална изолација



Извор: Истражување на авторот

Во овој кадар, двата лика се поставени пред еднолична и затворена архитектонска површина. Недостигот на детали во позадината создава чувство на студенило и емоционална дистанца. Боите се пригушени, а композицијата ја нагласува ранливоста и несигурноста на ликот.

2) Празен урбан простор



Извор: Истражување на авторот

Големиот празен простор и магливата атмосфера создаваат чувство на осаменост и привремено постоење. Ликот е визуелно изгубен во просторот, што ја потенцира темата на неприпадност и социјална изолираност.

3) Интимни и затворени простори



Извор: Истражување на авторот

Внатрешниот простор со кафезите и декоративната позадина создава контраст помеѓу интимноста и ограниченоста. Симболиката на кафезите може да се поврзе со чувството на заробеност и неможност за целосно самоизразување.

4) Телесност и ранливост



Истражување на авторот

Во овој кадар телото е прикажано низ фрагментирана композиција, со акцент на погледот и дистанцата помеѓу ликот и околината. Просторот делува интимно, но истовремено и непријатно тесен, што ја засилува чувствителноста на сцената.

Преку овие кадри, „Северен Пол“ создава визуелен свет исполнет со студени тонови, архитектонска празнина и интимни, но ограничени простори. Просторот не е неутрална позадина, туку визуелен елемент што директно влијае врз емоционалната состојба на ликовите и врз целокупната атмосфера на филмот.

4.2.4 Пролетно чистење

Во „Пролетно Чистење“, просторот оди чекор понатаму во однос на претходните филмови. Додека во претходните дела просторот функционираше како психолошка и социјална рамка што ја обликува состојбата на ликовите, овде тој постепено прераснува во самостојно присуство, речиси во лик. Просторот повеќе не е само рефлексija на внатрешната состојба, туку активен носител на меморија, траги и емоционален отпор.

Во приказната, која ја следи ќерката што се враќа дома по смртта на мајката, постои постојано чувство дека местата „паметат“. Куќата, реката, мочуриштето, празните патишта и ентериерите не служат само за ориентација на дејството, туку создаваат впечаток дека самите простори продолжуваат да го носат присуството на оние што некогаш биле таму, долго по нивното исчезнување. Тоа присуство никогаш не се манифестира директно или натприродно, туку преку атмосферата, тишината, материјалноста и времетраењето.

Филмот е поставен во пејзажи што истовремено делуваат конкретно и благо оддалечено од реалноста. Реката, мочуриштата, периферните патишта, полунапуштените куќи и рестораните создаваат впечаток на свет што постои на границата помеѓу секојдневното и внатрешниот, речиси мемориски простор. Наместо урбана динамика или јасна географска ориентација, филмот создава чувство на движење низ средини во кои времето како да останало задржано.

Главниот лик често се наоѓа во близина на вода, мостови или влажни терени, како да се движи по граници помеѓу различни состојби – помеѓу животот и смртта, присуството и исчезнувањето, рационалното и несвесното. Просторот не е организиран само како физичка средина, туку како емоционален и мемориски пејзаж што постепено ја апсорбира психолошката состојба на ликот.

Особено значаен е пристапот кон празнината. Камерата често останува во празни ентериери, пејзажи или на предмети и по заминувањето на ликот, создавајќи чувство дека просторот продолжува да „живее“ независно од човечкото присуство. На тој начин се создава впечаток дека ликот не влегува само во куќа или пејзаж, туку во простор што веќе поседува сопствена акумулирана историја, меморија и отпор кон целосно објаснување.

За разлика од претходните филмови, каде просторот претежно ја нагласуваше изолацијата на ликот, овде тој станува форма на невидлив дијалог. Главниот лик постојано се обидува да дојде до одговори, но просторот „одговара“ преку фрагменти, атмосфери и сензации. Наместо јасни информации или разрешување, местата создаваат уште поголема неодреденост и чувство на присуство што не може целосно рационално да се објасни.

Токму затоа просторот во „Пролетно Чистење“ може да се чита како активна форма на присуство, не само симболички или метафорички, туку како елемент што директно влијае врз ритмот, перцепцијата и емоционалната состојба на филмот. Токму затоа, просторот овде не е позадина на драмата, туку нејзин рамноправен учесник.

4.2.4.1 Пролетно Чистење – Анализа на филмски простор и локации

Во „Пролетно Чистење“, просторот се развива како самостојно присуство што активно учествува во емоционалната и драматуршката структура на филмот. Просторот повеќе не функционира само како позадина на дејството, туку како носител на меморија, траги и атмосфера. Локациите создаваат чувство дека местата „паметат“ и продолжуваат да постојат независно од човечкото присуство.

Филмот е поставен во пејзажи и ентериери што истовремено делуваат реално и благо оддалечено од секојдневието. Наместо класична географска ориентација, просторот создава чувство на лутање низ средини во кои времето е задржано. Преку празни ентериери, природни пејзажи, вода, светлина и архитектонски фрагменти, филмот создава атмосфера на тишина, неодреденост и присуство.

Слика 19: Духовен ентериер и чувство на меморија



Извор: Истражување на авторот

Ентериерот со иконите и дрвените клупи создава чувство на духовна меморија и акумулирано минато. Просторот делува мирно и статично, но истовремено носи чувство на

невидливо присуство. Распоредот на иконите и симетричната организација на просторот создаваат впечаток дека времето е задржано. Овој простор не функционира само како реална локација, туку како место што чува траги од луѓе, ритуали и искуства. Во контекст на филмот, ваквите ентериери создаваат чувство дека ликот влегува во простор што веќе има сопствена историја и емоционална тежина.

Слика 20: Пејзаж и чувство на изолираност



Извор: Сопствено истражување на авторот

Отворениот пејзаж со пластениците и драматичното небо создава чувство на простор што истовремено делува реално и оддалечено. Хоризонтот е широк, но атмосферата останува затворена и тешка поради облаците и светлината. Просторот создава чувство на исчекување и неизвесност, како нешто да е постојано присутно во позадината. Во филмот, ваквите пејзажи не служат само како транзициски простори, туку како визуелни состојби што ја обликуваат психолошката атмосфера.

Слика 21: Реката како лиминален простор



Извор: Истражување на авторот

Реката и шумската патека функционираат како лиминален простор – место на премин помеѓу различни состојби. Водата постојано се повторува како мотив што асоцира на меморија, движење и исчезнување. Просторот делува природно и мирно, но истовремено носи чувство на оддалеченост и внатрешна неизвесност. Камерата во вакви простори овозможува гледачот да остане во времетраење и атмосфера, наместо само да следи дејство.

Слика 22: Природен пејзаж и чувство на траење



Извор: Истражување на авторот

Погледот кон реката и карпестиот пејзаж создава чувство на простор што постои независно од човекот. Природата овде не е романтизирана, туку прикажана како тивок и рамнодушен простор што продолжува да трае. Просторот создава чувство на дистанца и тишина, а неговата стабилност е во контраст со внатрешната нестабилност на ликот. Во филмот, ваквите пејзажи ја нагласуваат идејата за минливост и присуство на време.

* * *

Преку анализата на просторот во „Пролетно Чистење“, се потврдува дека филмскиот простор може да функционира како активна драматуршка и емоционална структура, а не само како визуелна позадина на дејството. Избраните локации создаваат чувство на меморија, присуство и траење, при што просторот директно влијае врз ритмот, атмосферата и перцепцијата на гледачот. Наместо јасна наративна ориентација, филмот гради искуство засновано врз тишина, празнина и емоционална неодреденост, каде што просторот станува рамноправен учесник во филмската структура.

4.3 Рефлексија и автоанализа

Процесот на работа на филмовите претставуваше можност просторот да се истражува не само како визуелен елемент, туку како суштински дел од драматургијата, ритамот и емоционалната структура на филмската слика. Низ подготовката, барањето локации, организацијата на кадарот и снимањето, просторот постепено се наметна како активен носител на значење, што директно влијае врз начинот на кој гледачот ја восприема атмосферата, времето и психолошката состојба на ликот.

1) Создавање на филмскиот простор преку кадрирање, траење, звук и монтажа

Практичниот процес на работа покажа дека филмскиот простор не се создава исклучиво преку физичката локација, туку преку сложениот однос помеѓу кадрирањето, времетраењето, звукот и монтажата. Просторот не функционираше како однапред дефинирана сценографска средина, туку како динамична структура што постојано се обликува преку организацијата на кадарот, движењето, ритамот и акустичната атмосфера.

Анализата укажува дека начинот на кадрирање директно влијае врз чувството на просторна дистанца или интимност. Широките кадри создаваа чувство на осаменост, изложеност и емоционална оддалеченост, додека затворените композиции и ограничените ентериери создаваа психолошка тензија и чувство на заробеност. Времетраењето на кадарот, особено во сцените со минимално движење, овозможуваше просторот да се доживее како атмосфера и емоционална состојба, а не само како визуелна информација.

Звукот и амбиенталната тишина дополнително ја обликуваа перцепцијата на просторот. Просторите не беа дефинирани само преку архитектурата, туку и преку нивната акустична атмосфера – ехо, празнина, амбиентален шум, тишина или далечни звуци. Монтажата, пак, не функционираше само како средство за наративно поврзување на сцените, туку како механизам преку кој се создаваше просторен ритам и чувство на континуитет или прекин помеѓу различни средини.

Практичната работа и анализата на филмскиот материјал го потврдуваат истражувачкото прашање дека филмскиот простор се создава преку комплексен однос помеѓу кадарот, траењето, звукот и монтажата, а не само преку физичката локација.

2) Организацијата на просторот и гледачката перцепција

Истражувањето покажа дека организацијата на просторот директно влијае врз начинот на кој гледачот ја восприема сцената и емоционално се поврзува со неа. Тесните ентериери, долгите ходници, транзициските простори, празните урбани средини и архитектонските бариери создаваа чувство на дистанца, неизвесност или ранливост, дури и кога тие состојби не беа експлицитно изразени преку дијалогот или драмската акција.

Просторот често функционираше како психолошка структура што ја обликува гледачката перцепција. Во одредени сцени, празнината и дистанцата создаваа чувство на осаменост и емоционална изолација, додека во други, ограничените и интимни простори создаваа чувство на блискост, напнатост или непријатност. Гледачката ангажираност не произлегуваше исклучиво од наративниот развој, туку и од атмосферата и од начинот на кој просторот се доживува сетилно и емоционално.

Практичниот процес потврдува дека организацијата на просторот има суштинска улога во формирањето на гледачката перцепција и емоционалната вклученост. На тој начин се потврдува и помошната хипотеза дека начинот на кој е организиран просторот влијае врз тоа како публиката гледа, што разбира и колку е емоционално ангажирана во филмот.

3) Просторот како авторска стратегија

Анализата и практичната работа исто така покажаа дека различните авторски пристапи создаваат различни видови просторни и гледачки искуства. Во одредени случаи, просторот беше организиран преку празнина, магла и дистанца, создавајќи чувство на осаменост и неизвесност. Во други, просторот беше обликуван преку интимни ентериери, телесна близина и ограничени композиции, при што атмосферата се создаваше преку материјалноста, текстурата и ритамот на околината.

Овие разлики укажуваат дека филмскиот простор не е универзална или неутрална категорија, туку авторска конструкција што зависи од визуелниот стил, драматуршката структура и емоционалната намера на филмот. Просторот се покажа како еден од клучните елементи преку кои авторскиот пристап станува препознатлив и преку кој се создава специфичен тип гледачко искуство.

Практичната анализа ја потврдува и третата помошна хипотеза - дека различни режисерски стратегии при обликувањето на просторот создаваат различни видови емоционална и перцептивна ангажираност кај гледачот.

Потврда на основната хипотеза

Автоанализата на целиот процес покажува дека просторот постепено прераснал од продукциски и визуелен елемент во суштински дел од авторскиот филмски јазик. Начинот на кој архитектурата, светлото, звукот, времетраењето и организацијата на кадарот влијаат врз емоционалната структура на сцената претставува клучен аспект во создавањето на атмосферата и значењето.

Истражувањето, анализата и практичниот процес заеднички укажуваат дека филмскиот простор не е само позадина на дејството, туку активен елемент што се создава преку односот помеѓу кадарот, траењето, звукот и монтажата. Просторот директно учествува во создавањето значење, емоционална перцепција и гледачко искуство, со што се потврдува и основната хипотеза на истражувањето.

4.3.1 Компаративен осврт на просторот во филмските проекти

Анализата на филмовите „Бардо“, „Амби“, „Северен Пол“ и „Пролетно Чистење“ покажува постепен развој на просторот од визуелна и драматуршка рамка кон автономен елемент што активно учествува во создавањето на значење, атмосфера и гледачко искуство. Иако секој филм користи различен визуелен пристап, различен ритам и различна просторна организација, низ сите дела може да се препознае континуиран интерес за просторот како носител на психолошка, емоционална и сетилна состојба.

Табела 1: Компарација: просторна функција – однос лик – простор – атмосфера – клучен мотив

Филм	Тип на простор	Просторна функција	Однос лик – простор	Атмосфера	Клучен мотив
Бардо	Лиминален / периферен простор	Простор на транзиција и премин	Ликот е мал и изгубен во пејзажот	Неодреденост, детска перцепција	Небо, балони, гробишта
Амби	Интимен / затворен простор	Простор на телесна и емоционална блискост	Просторот го ограничува телото	Ранливост, интимност	Ентериери, тесни композиции
Северен Пол	Урбан / транзициски простор	Простор на социјална дистанца	Ликот е оттурнат од околината	Отуѓеност, студенило	Ходници, периферии, архитектура
Пролетно Чистење	Мемориски / атмосферски простор	Простор како присуство	Просторот „реагира“ на а ликот	Тишина, меморија, траги	Вода, мочуришта, празни ентериери

Извор: Истражување на авторот

Компаративниот преглед покажува постепен развој на просторот од психолошка и визуелна рамка кон автономен елемент што активно учествува во создавањето на атмосферата, ритамот и емоционалното искуство. Иако секој филм користи различна просторна организација, низ сите дела може да се препознае континуиран интерес за просторот како носител на состојба, перцепција и значење.

Просторот постепено престанува да функционира само како место во кое се одвива дејството и станува структура што влијае врз движењето, ритамот, емоционалната состојба и гледачката перцепција. На тој начин, анализираните филмови го потврдуваат просторот

како еден од клучните елементи во формирањето на авторскиот филмски јазик.

ГЛАВА V

ЗАКЛУЧОК

5 ЗАКЛУЧОК

5.1 Главни наоди

Ова истражување го разгледува филмскиот простор како суштински елемент во создавањето на значење, атмосфера и гледачко искуство во филмот. Анализата покажа дека просторот не функционира како пасивна позадина на дејството, туку како активна драматуршка и естетска структура што директно учествува во обликувањето на филмската слика, ритмот и емоционалната перцепција.

Теоретската анализа укажа дека филмскиот простор се создава преку сложен однос помеѓу кадрирањето, времетраењето, звукот и монтажата. Просторот не е ограничен само на физичката локација или сценографијата, туку претставува резултат на визуелната и звучната организација на филмот. Начинот на кој камерата го организира просторот, должината на кадарот, употребата на тишината, амбиенталниот звук и ритмот на монтажата директно влијаат врз начинот на кој гледачот го восприема филмското искуство.

Преку анализата на творештвото на Андреј Тарковски, Микеланџело Антониони, Стенли Кјубрик и Апичапонг Верасетакул, истражувањето покажа дека различните режисери развиваат специфични просторни стратегии преку кои создаваат различни типови атмосфера и гледачка перцепција. Кај Тарковски, просторот функционира како духовно и сетилно присуство; кај Антониони како простор на психолошка дистанца и урбана отуѓеност; кај Кјубрик како структура на контрола, симетрија и страв; додека кај Верасетакул просторот се трансформира во мемориска и соновидна структура исполнета со невидливо присуство.

Практичниот дел на истражувањето дополнително потврди дека просторот има суштинска улога во формирањето на атмосферата и емоционалната структура на сцената. Анализата на авторските филмски проекти покажа дека изборот на локации, организацијата на кадарот, архитектурата, светлото и звучната атмосфера директно влијаат врз ритмот, визуелниот идентитет и психолошката перцепција на филмот.

Истражувањето укажа и на тоа дека просторот не е само визуелен, туку и сетилен и психолошки феномен. Просторот може да создава чувство на дистанца, блискост, страв, интимност, празнина или неизвесност, при што гледачкото искуство не произлегува исклучиво од наративот, туку и од начинот на кој просторот се доживува преку времетраењето, звукот и атмосферата.

5.2 Потврда / ревизија на хипотезите

Истражувањето ја потврди основната хипотеза дека филмскиот простор не е само позадина на дејството, туку структура што се создава преку односот помеѓу кадарот, траењето, звукот и монтажата, при што има активна улога во создавањето значење и гледачко искуство.

Теоретската анализа и практичната работа покажаа дека просторот не постои независно од филмскиот јазик, туку се формира преку визуелната и звучната организација на филмот. Просторот се покажа како еден од клучните механизми преку кои филмот создава атмосфера, ритам и емоционална перцепција.

Потврдена е и првата помошна хипотеза, според која организацијата на просторот влијае врз начинот на кој публиката гледа, што разбира и колку е емоционално ангажирана во филмот. Анализата покажа дека архитектонските ограничувања, празнината, длабочината на кадарот, транзициските простори и организацијата на движењето директно влијаат врз гледачката перцепција и врз чувството на блискост, дистанца или психолошка тензија.

Потврдена е и втората помошна хипотеза дека различни режисери користат различни стратегии при обликувањето на просторот, со што создаваат различни видови емоционално и перцептивно искуство. Анализата на различните авторски пристапи покажа дека просторот може да функционира како духовна структура, психолошка бариера, архитектонски систем на контрола или соновидна и мемориска средина.

Во текот на истражувањето не се појави потреба за суштинска ревизија на поставените хипотези, но анализата укажа дека филмскиот простор треба да се разгледува не само како визуелна категорија, туку и како сетилно, акустично и психолошко искуство што се создава преку повеќе елементи на филмскиот јазик.

5.3 Можност за понатамошно истражување

Истражувањето отвора можности за понатамошна анализа на филмскиот простор од повеќе теориски и практични аспекти. Идните истражувања би можеле подетално да го разгледуваат односот помеѓу просторот и звукот, особено улогата на тишината, амбиенталниот шум и акустичната атмосфера во создавањето на филмско значење.

Дополнително, можно е понатамошно истражување на просторот во современите дигитални и виртуелни филмски средини, каде архитектурата и визуелната организација сè почесто се создаваат преку дигитални технологии и виртуелна продукција. Ова отвора нови прашања за односот помеѓу материјалниот и виртуелниот простор во современиот филм. Особено значајна би била и подлабока анализа на гледачката перцепција и телесното доживување на просторот, преку интердисциплинарен пристап што би ги поврзал филмологијата, психологијата, архитектурата и феноменологијата.

Практичниот аспект на истражувањето исто така покажува дека просторот може да се анализира како дел од авторскиот процес уште во фазата на барање локации, визуелната подготовка и организацијата на кадарот. Ова отвора можност за идни истражувања што би ги поврзале филмскиот простор со режијата, кинематографијата и продукцискиот дизајн.

На крај, истражувањето укажува дека филмскиот простор останува една од најкомплексните и најмалку исцрпени области во современата филмска теорија, токму поради неговата способност истовремено да функционира како визуелна, драматуршка, психолошка и сетилна структура.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Antonioni, M. (2007). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Chicago: University of Chicago Press. (Original work published 1996).
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. and Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press. (French original published 1983).
- Aumont, J. and Marie, M. (2005). *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin.
- Балаш, Б. (1948). *Филмска култура*. Београд: Филмска библиотека.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Volume I*. Translated by H. Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). *What Is Cinema? Volume II*. Translated by H. Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bliss Cua Lim, L. (2009). *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2010). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. and Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill.
- Burch, N. (1973). *Theory of Film Practice*. New York: Praeger.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945–1995*. Austin: University of Texas Press.
- Castle, A. (2008). *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen.
- Chatman, S. (1985). *Antonioni, or The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited and translated by C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Ciment, M. (2001). *Kubrick: The Definitive Edition*. London: Faber and Faber.
- Crittenden, R. (2006). *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Oxford: Focal Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by H. Tomlinson and B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson and R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Elsaesser, T. and Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York: Routledge.
- Falsetto, M. (2001). *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport: Praeger.
- Ingawanij, M. A. and MacDonald, R. (2012). *Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-modernist Cinema and the Cosmopolitan Thai Auteur*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kolker, R. (2006). *Film, Form and Culture*. New York: McGraw-Hill.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Mamet, D. (1991). *On Directing Film*. New York: Penguin Books.
- Митрически, А. (2023). *Филмот како уметност – подготовка пред снимање (втор дел)*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности, Катедра по филмска и ТВ-режија.
- Митрически, А. (2024). *Филмот како уметност – од снимање до премиера (трет дел): Водич за млади филмски режисери*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности.
- Nelmes, J. (ed.) (2003). *An Introduction to Film Studies*. 3rd ed. London: Routledge.
- Nelson, T. (2000). *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ondaatje, M. (2002). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Knopf.
- Phillips, G. (2018). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Pomerance, M. (2005). *The Cinema of Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. London: Wallflower Press.
- Плажевски, Ј. (1968). *Језик филма I део*. Београд: Институт за филм.
- Quandt, J. (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna: Synema.
- Rancière, J. (2006). *Film Fables*. Oxford: Berg.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Udden, J. (2011). *No Man an Island: The Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Virilio, P. (1991). *The Lost Dimension*. New York: Semiotext(e).

Walker, A. (1999). *Stanley Kubrick, Director*. New York: Norton.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema*. New York: Berghahn Books.

Yacavone, D. (2015). *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. New York: Columbia University Press.