

# Prikaz Zone u romanu Izlet pored puta Arkadija i Borisa Strugackog i filmu Stalker Andreja Tarkovskog

---

**Merdić, Mirna**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:678999>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-11-23**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

**Mirna Merdić**

**Prikaz Zone u romanu Izlet pored puta Arkadija i  
Borisa Strugackog i filmu Stalker Andreja  
Tarkovskog**

**Diplomski rad**

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Prikaz Zone u romanu Izlet pored puta Arkadija i Borisa Strugackog i filmu Stalker Andreja Tarkovskog

Diplomski rad

Student/ica:

Mirna Merdić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Maja Pandžić

Zadar, 2023.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Mirna Merdić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prikaz Zone u romanu Izlet pored puta Arkadija i Borisa Strugackog i filmu Stalker Andreja Tarkovskog** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. srpnja 2023.

## Sadržaj

1. Uvod .....	3
2. Prostor, mjesto i arhitektura .....	5
2.1. Važnost prostora u narativu.....	9
2.2. Prostor i strah .....	12
3. Analiza prostora Zone u <i>Izletu pored puta</i> i <i>Stalkeru</i> .....	14
3.1. Kako su građene Zone.....	17
3.2. Prostor i vrijeme .....	29
3.2.1. Zona kao muzej, estetika ruševina .....	31
3.3. Utopija, distopija i heterotopija .....	33
4. Zaključak.....	36
5. Bibliografija .....	38
5.1. Izvori .....	38
5.2. Literatura .....	38
6. Popis korištenih slika u tekstu.....	41

## 1. Uvod

Od prvog osvrta na lektiru koji učenik napiše u osnovnoj školi pa do proučavanja književnosti na fakultetima postavlja se pitanje koje je mjesto radnje književnoga djela. Međutim, nakon konkretnog jednostavnog odgovora o mjestu radnje se, najčešće, više ne promišlja. Odnosno, pitanja kako prostor utječe na djelo ili zašto je autor odabrao baš takav prostor za svoje likove ostaju neodgovorena. Ali, čak i onda kada izostaje objašnjenje zašto je prostor djela važan, ovo kontinuirano postavljanje radnje u prostorne okvire osvježuje ideju da prostor sigurno ima određenu važnost. Potaknut ovakvim promišljanjima ovaj rad je nastao s ciljem odgovaranja na pitanje kako prostor utječe na narativ<sup>1</sup>.

U vremenu velike popularnosti filmske umjetnosti brojna književna djela dobila su svoje ekranizacije koje su ponekad vrlo vjeran prikaz djela, a ponekad tek blago inspirirane njim. Jedno od djela koje je dobilo svoju ekranizaciju je i roman *Piknik na obočine*<sup>2</sup> Arkadija i Borisa Strugackog. Ruski redatelj Andrej Tarkovski snimio je film *Stalker* (1979) u suradnji s braćom Strugacki koji je, mada nije vjerna ekranizacija, u velikoj mjeri inspiriran romanom *Izlet pored puta*. Jedan od elementa koji je zajednički i romanu i filmu jest Zona – opasno ograđeno područje u kojem se skriva objekt koji može ispuniti sve najdublje ljudske želje.

U ovom radu promatraju se elementi od kojih su izgrađeni prostori Zona u *Izletu pored puta* i *Stalkeru* s namjerom da se otkrije kako ti elementi utječu na cjelokupan narativ, ali i da se pokaže kolika je važnost prostora u bilo kojem drugom narativu.

U prvom dijelu rada predstavljen je teorijski okvir potreban za analiziranje prostora. S obzirom na to da je rad napisan s uvjerenjem da proučavanje prostora u narativu može biti potpuno samo onda kada mu se pristupa interdisciplinarno promotrena su zapažanja o prostoru predstavnika humanističke geografije Yi-Fu Tuana i Tima Creswella, arhitektice Sophie Psarre, profesora književnosti Marka Lukića i Toma Moylana te psihologa Francisa McAndrewa.

Drugi dio rada posvećen je analizi prostora Zone u romanu *Izlet pored puta* i filmu *Stalker*. Analiza se temelji na očitim fizičkim odrednicama prostora bez proučavanja njihovih mogućih alegorijskih funkcija. U analizu je uključeno i nekoliko prethodnih rasprava o prostoru

---

<sup>1</sup> Riječju narativ se u ovom radu referira na reprezentaciju događaja, koja se sastoji od priče i narativnog diskursa (Abbott 2008, 19).

<sup>2</sup> U radu se za analizu koristi rusko izdanje romana (2010) i vlastiti prijevodi, jer u izdanom hrvatskom prijevodu (*Izlet pored puta*, Zagrebačka naklada, 2021, preveo Žarko Milenić) bez objašnjenja izostaju brojni opisi prostora koji su u fokusu ove analize. Na primjer, izostavljanje teksta može se zamijetiti na 37. stranici *Izleta pored puta* u odnosu na 34. stranicu izvornika *Piknik na obočine*, zatim na 35. stranici prijevoda u odnosu na 31. i 32. stranicu izvornika. Na posljednjem primjeru ne samo da je vidljivo izostajanje teksta, već i njegova promjena, jer petnaesti kat Instituta u prijevodu postaje jedanaesti kat.

Zone. Promatrajući teorijski okvir i analizu nastoji se odgovoriti na pitanje kako je prostor utjecao na narativ u dvama djelima.

## 2. Prostor, mjesto i arhitektura

Budući da je u fokusu ovoga rada analiza prostora u književnosti i filmu, nužno je odrediti što je to prostor. Već u rječničkim definicijama vidljiva je razlika između pojmova prostor i mjesto. Prostor je „jedna od dimenzija (zajedno s vremenom) postojanja materije u beskrajnom razvoju, karakterizirana duljinom i volumenom. Izvan vremena i prostora ne postoji kretanje materije“ (Ožegov 1556)<sup>3</sup>, a mjesto je „prostor koji je zauzet nečim, na kojem je nešto“ (Ožegov 868). Promatrajući ove definicije prostor i mjesto mogu se učiniti jednostavnim terminima, ali ovi naizgled jednostavni termini predmet su žustrih akademskih rasprava zadnjih stotinjak godina. Upravo zato je pri definiranju prostora i mjesta bitno promotriti što o njima kažu relevantni teoretičari.

Jedan od najutjecajnijih teoretičara prostora, Yi-Fu Tuan, pokušavajući definirati prostor u knjizi *Space and Place: The Perspective of Experience* [*Prostor i mjesto: perspektiva iskustva*] naglašava kako je iskustvo najvažnije u ljudskoj percepciji prostora jer ljudi percipiraju prostor vrednujući ga s obzirom na to kako ga iskuse. Objašnjava kako su mjesta zapravo objekti koji definiraju prostor te mu daju njegovu geometrijsku osobnost (18). Ljudi prostor prepoznaju po objektima koji se u njemu nalaze, na primjer po zgradama, bez toga prostor je samo konfuzno prostranstvo. Objekti, odnosno mjesta prostoru daju njegovu vrijednost – ljudi vrednuju prostor kao privlačan ili odbojan, stoga je svaki ulazak u prostor ili promatranje prostora zapravo proces pridavanja vrijednosti prostoru. Tuan (18) ističe kako su najveći dosezi ljudske vrste inteligencija, percepcija i osjećaji, a prostor sve troje u ljudima pobuđuje na nekoliko razina. Prva razina je već spomenuta – promatrajući prostor te mjesta i objekte u njemu ljudi prostoru daju vrijednost. Međutim, vid nije jedino osjetilo kojim ljudi vrednuju prostor; vrednuju ga i pomoću njuha i sluha. Da bi ljudi prostor percipirali kao realan, najčešće ga moraju osjetiti svim osjetilima. Nadalje, iskustvo potrebno za percepciju, odnosno vrednovanje prostora ne temelji se nužno na stvarnom životnom iskustvu promatrača. Na primjer, djeca lako mogu zamisliti kako izgledaju vlak i pruga iz ptičje perspektive, ne zato što su ih ikada vidjeli s visine, nego jer imaju igračke koje im to omogućuju. Sličan proces može se dogoditi i tijekom percipiranja prostora u filmu ili romanu.

Tuan objašnjava kako je odnos između arhitekture i čovjeka vrlo kompleksan jer oni u različitim etapama imaju različit utjecaj jedno na drugo (102). Prvo je čovjek taj koji svojim

---

<sup>3</sup> Svi prijevodi s ruskog i engleskog u ovom radu su vlastiti.



djelovanjem utječe na arhitekturu, osmišljavajući je i gradeći je, a zatim kada je nešto izgrađeno ono svojom formom i postojanjem počinje utjecati na čovjeka. Nadalje, vjeruje da građevine imaju svoje značenje i navodi primjere građevina koje su tijekom povijesti građene kako bi educirale promatrače o nečemu, na primjer o povijesti ili kulturi određene skupine; ili kako kuće (domovi) imaju značenje skloništa i predstavljaju mjesta unutar kojih se provode određeni svakodnevni rituali (112). Navodi kako ponekad građevina sama po sebi nosi više značenja nego ritual koji se u njoj izvodi. Iako Tuan to ne objašnjava tako, u tom kontekstu bi se moglo razmišljati o crkvi i misi na otvorenom jer vrlo često sama građevina crkve pobuđuje snažnije asocijacije od mise na otvorenom. Ovisno o njihovoj funkciji ili značenju, građevine daju upute ljudima kako se u njima (ili u njihovoj blizini) trebaju ponašati (114). S obzirom na to da je prostor *Zone u Izletu pored puta braće Strugacki* opisan detaljno i čitatelj saznaje koji objekti unutar njega postoje, ova Tuanova teorija može poslužiti kao polazište analize prostora. On ističe kako se mjesto može definirati na brojne načine, a kao jednu od definicija nudi: „mjesto je bilo koji stabilni objekt koji plijeni našu pozornost“ (161). Objašnjava kako ljudi promatrajući panoramu uvijek zadržavaju pogled na određenim objektima; iako je često to zadržavanje toliko kratko da ga ljudi ne stignu ni osvijestiti, nitko nikada zapravo ne promatra prostor u cijelosti već procesuiraju detalje (161). Kao i brojni drugi teoretičari (na primjer, Psarra 2009., ili Bachelard 2005.) Tuan zamjećuje kako određenim arhitektonskim ostvarenjima promatrači dodjeljuju određeno značenje, na primjer kako će kuća uvijek biti percipirana kao sklonište (164). Objašnjava kako je arhitektura zapravo pokušaj da se ljudske emocije, ritam života i određene radnje utjelove u građevinama (166). Povrh toga, ističe kako se značenje prostora može promatrati i na puno višim razinama od razine pojedine građevine, recimo na razini cijeloga grada pa tako grad može predstavljati, na primjer, red koji uvodi čovjek kao protutežu divljoj prirodi (173).

S druge strane Sophia Psarra nudi ponešto drugačiji pogled na problematiku prostora u narativu, onaj arhitekta. Njezina knjiga, *Architecture and Narrative [Arhitektura i narativ]* istražuje narativnu prirodu arhitekture, odnosno pokazuje kako arhitektura, baš kao i svaki drugi oblik umjetnosti, ima sposobnost prenijeti (izreći) značenje kroz apstraktne veze i percepciju promatrača temeljenu na životnom iskustvu. Arhitekt stvara građevinu koja svojim oblikom prenosi kulturološko značenje (Psarra 1); odabirom materijala, određivanjem funkcije ili kulturne svrhe građevine i osmišljavanjem geometrijskih oblika arhitekt upisuje priču u mjesto (1-2). Psarra vjeruje kako svatko tko promatra građevinu u njoj iščitava neku poruku, što bi značilo da svaki prostor komunicira sa svojim promatračem, kako stvarni tako i fiktivni,

primjerice onaj u knjigama ili filmovima. Prema tome *Zona u Izletu pored puta* i u *Stalkeru* prenosi svoje značenje čak i onda kada je se promatra relativno neovisno od same radnje. Sam odabir napuštene tvornice ili divlje prirode promatraču prenosi poruku zahvaljujući kojoj promatrač, čitatelj ili gledatelj, dodaje nijanse značenja narativu. Psarra vjeruje da se potpuna narativna priroda građevine ostvaruje u kompleksnoj vezi forme, funkcije i životnog iskustva (2-3). Svoju analizu narativa građevina dijeli u tri skupine: analiza građevina bez socijalne komponente (programa), analiza književnih radova u kojima je jezik medij koji predstavlja arhitekturu u linearnoj sekvenci i analiza građevina koje imaju istaknutu narativnu dimenziju (7-8). Ideja da bi se prostor mogao promatrati kao nešto što samo po sebi nosi značenjsku vrijednost koja nije nužno ovisna o narativu potvrđuje se u prvom dijelu Psarrine knjige u kojem promatra tri građevine: Partenon i Erehtej u Ateni i Njemački paviljon u Barceloni. Ona objašnjava kako građevine čak i onda kada nemaju socijalni program svojom geometrijskom formom mogu prenijeti značenje jer estetska vrijednost prostora sama po sebi ima značenje (8).

Psarra vjeruje kako su arhitekti fascinirani narativom (67) jer kada govore o dizajnu govore o njemu kao o procesu stvaranja priče, a svoju priču grade slažući forme na određen način. Međutim, na to dodaje i da nisu samo arhitekti fascinirani narativom, već da su i pisci fascinirani arhitekturom, odnosno smatra kako arhitektura hrani imaginaciju autora modernih narativa. Promatrajući prostore u kratkim pričama J. L. Borgesa, dokazuje da se arhitektonska misao može predstaviti pomoću mehanizama književnosti. Počinje od jednostavne teze da pisci grade prostor kako bi u njega mogli smjestiti likove koji će zatim u nekakvoj, po njezinom mišljenju linearnoj, sekvenci stvarati radnju krećući se po prostoru (81). Prostor književnosti daje geografsku, povijesnu, socijalnu i kulturološku odrednicu (81), ali Psarra objašnjava kako arhitektura u književnosti čini i više od toga (87). Arhitektura stvara određenu tenziju i dodaje nijanse značenju, na primjer, geometrijski pravilan prostor može biti protuteža nekakvom kaosu, a grad koji je neformalno urbanistički planiran može ukazati na nedostatak formalnog reda. Psarra čak ide tako daleko da promatra Borgesa kao arhitekta (90), smatra kako se njegova Babilonska knjižnica može promatrati kao svemir koji on dizajnira za svoj narativ. Ova misao može se prenijeti na bilo kojeg drugog autora pa se tako braća Strugacki mogu promatrati ne samo kao pisci koji pišu o onome što se događa unutar Zone, već i kao arhitekti koji je grade. Razmišljajući na takav način prostor Zone se počinje isticati kao puno važnija komponenta romana nego se to, možda, na prvi pogled čini. Do istog zaključka će se doći i ako se Tarkovskog promatra kao arhitekta Zone u *Stalkeru*.

Tim Cresswell još je jedan od autora čije se definicije prostora i mjesta često navode kada se govori o teoriji prostora u književnosti i filmu. Cresswell u drugom izdanju svoje knjige *Place: An Introduction* [*Mjesto: kratak uvod*] mijenja fokus u odnosu na prvo izdanje u kojem je sagledavao prostor sa svoje pozicije geografa i zauzima stajalište temeljeno na interdisciplinarnosti. U predgovoru objašnjava kako je u drugom izdanju u svoja opažanja uključio elemente filozofije, arhitekture, umjetnosti i informacijskih tehnologija. Na samom početku citira Jeffa Malpasa koji tvrdi kako je „mjesto možda ključni termin za interdisciplinarna istraživanja u umjetnosti, humanističkim i društvenim znanostima u dvadeset i prvom stoljeću“ (18). Promatrajući proteste, Berlinski zid, političke konotacije koje mjesto nosi pa čak i lokalne kuhinje Cresswell zaključuje kako sve to za sobom povlači upotrebu riječi „mjesto“ na poprilično različite načine i kako zapravo nitko točno ne zna na što se ona referira. Mjesto nije jasno definiran termin akademske terminologije već je riječ koja se koristi svakodnevno i bez puno razmišljanja (24). Upravo to vidi kao razlog zašto je mjesto u isto vrijeme iznimno jednostavan i iznimno kompliciran koncept, stoga u svojoj knjizi želi proučiti mjesto i kao nešto jednostavno što je dio svakodnevnog života i kao nešto komplicirano, filozofsko, za razumijevanje čega je potreban kontinuirani znanstveni napor (25). Slično tome, cilj ovog rada je promotriti mjesto kao nešto jednostavno i očito kako bi takva analiza zajedno s analizama koje ulaze u duboko alegorijsko i filozofsko značenje mjesta doprinijela boljem razumijevanju svijeta Zone. Cresswell promatra primjere pomoću kojih ukazuje na višeznačnost riječi „mjesto“, na primjer kako „mjesto“ u „stavila me je na moje mjesto“ (25) i „Brisbane je lijepo mjesto“ (25) imaju sasvim različito značenje; to čini s ciljem otkrivanja moguće definicije mjesta. U daljnjem promatranju značenja mjesta donosi zaključke slične onima koje su donijeli i brojni drugi teoretičari, na primjer, Tuan ili Psarra. Objašnjava kako mjesto dobiva značenje kroz prizmu proživljenog iskustva pa tako navodi kako studentska soba nema isto značenje onomu tko je prvi put vidi i onomu tko je u njoj živio (26). Promatrajući taj i druge primjere, izvodi zaključak kako je mjesto svaki prostor koji su ljudi učinili značajnim, odnosno kako je ono lokacija koja ima značenje (32). Svoje analize mjesta temelji na fundamentalnim aspektima prostora koje je prepoznao geograf John Agnew (1987). Prema Agnewu tri aspekta čine mjesto lokacijom koja ima značenje: lokacija, *lokal* i osjećaj mjesta, pri čemu je lokacija jednostavno ono gdje se mjesto nalazi u prostoru. *Lokal* je materijalna ostvarenost mjesta, ono kako je oblikovano mjesto. Ono što je ovdje bitno naglasiti jest da, iako je *lokal* materijalna ostvarenost mjesta, Cresswell objašnjava kako on ne mora biti stvaran te kako i, na primjer, Hogwarts iz romana o Harryju Potteru ima svoj *lokal*. Naposljetku pod osjećajem mjesta Agnew misli na emocionalnu vezu koju ljudi uspostavljaju s mjestom. Upravo

je emocionalna veza, odnosno osjećaj mjesta, ono o čemu autori romana ili filmova najviše trebaju razmišljati; autorima je cilj sagraditi mjesto koje će u čitateljima ili gledateljima evocirati određeni osjećaj (Cresswell 33).

Cresswell se dotiče i problematike definiranja prostora za koju vjeruje da je još kompleksnija od problematike definiranja mjesta. Ističe kako se riječ prostor uglavnom koristi kada se govori o vanjskom ili geometrijskom prostoru koji imaju područja i volumen; prostori su ono što se nalazi između mjesta (35). I sam Cresswell se u svojim tezama poziva na Tuana koji navodi da su mjesta pauze u prostoru i da prostor postaje mjesto onda kada mu ljudi daju vrijednost (35). O Cresswellovoj tezi se može dalje promišljati na način da se zapitamo što je osobno, a što kolektivno iskustvo mjesta. Na primjer, spomenuta studentska soba je nešto što je vezano za osobno iskustvo, dok je, primjerice New York mjesto koje se može promatrati kao prostor koji je stekao relativno fiksno značenje kroz iskustvo mase, uključujući i one koji u New Yorku nikada nisu zapravo bili. Vodeći se idejom da postoji nešto što bismo mogli nazvati kolektivnim iskustvom, možemo analizirati značenja mjesta ili prostora u narativu.

## **2.1. Važnost prostora u narativu**

Ovaj rad, između ostalog, motiviran je *Projektom arkada* Waltera Benjamina, u kojem Benjamin kroz brojne primjere promatra kako arhitektura Pariza utječe na društvo (koje je tu istu arhitekturu stvorilo). Promatrajući tako promjene koje Haussmann uvodi u arhitekturu Pariza, zaključuje da one nisu tek stvar estetike, već izravno utječu na gustoću naseljenosti, što se posljedično odražava na sve sfere života stanovništva (23). Nadalje, nova struktura Pariza osmišljena je tako da je carevoj vojsci jednostavno ugasiti svaku pobunu stanovništva (23). Benjamin radu pristupa s marksističkog stajališta zbog čega njegove ideje nisu u potpunosti primjenjive na analizu prostora u ovom radu, ali su dobra polazišna točka za razmišljanje o važnosti prostora. Svojom analizom nameće ideju da su prostor i oni koji su u prostoru u svojevrsnoj igri.

Sagrađeni prostor, iako je ljudska tvorevina, počinje voditi „vlastiti život“ koji izmiče kontroli čovjeka koji ga je stvorio i „živeći“ počinje utjecati na društvo koje se u njemu nalazi; kako u stvarnosti tako i u književnosti i filmu. Fiktivni prostori se često promatraju kao pozadina koja je napravljena samo kako bi poslužila razvoju radnje, ali važnost prostora može biti puno veća. Prostor se može promatrati kao dio narativa gotovo podjednako važan kao i

sama radnja jer on svojim izgledom utječe na percepciju cjelokupnog narativa. Različiti prostori različito utječu na ljudsku percepciju. Ova teza mogla bi se potvrditi i bez posebnih osvrtnja na teorijske radove. Na primjer, kada bi netko pisao roman čija se radnja odvija u bordelu i postavio taj bordel u Amsterdam, čitatelji ne bi bili posebno intrigirani niti začuđeni takvim prostorom, s druge strane kada bi netko postavio bordel pored crkve na trgu nekog malog hrvatskog mjesta, recimo Marije Bistrice, čitatelj bi najednom bio iznenađen ili zbunjen takvim prostorom zato što dva prostora u njemu bude različite ideje o moralu i onome što je dopušteno. Iako bi oba mjesta bila fiktivna i zapravo bordeli u njima ne bi ni na koji način imali realnu različitu vrijednost, većina čitatelja bi ih vjerojatno različito vrednovala. Uzimajući u obzir ovu ideju, može se započeti rasprava o važnosti prostora u narativu i o tome da on nije samo slučajna pozadina, već da sam po sebi nosi određenu vrijednost koja je zapravo fiksirana kolektivnim povijesnim iskustvom čovječanstva, a ne samim narativom.

Nadalje, u knjizi *Geography of Horror [Geografija horora]* Marko Lukić tvrdi kako je „želja da se određeni prostor mapira, da se definiraju područja, regije ili neke druge, ranije neotkrivene, lokacije i da se definiraju njegovi parametri i karakteristike prirodna ljudska potreba“ (19). Iz ovoga se može zaključiti kako je želja za otkrivanjem prostora, bili oni stvarni ili fiktivni, prirodan ljudski impuls te su stoga analize fiktivnih prostora logična ideja o kojoj svaki čitatelj ili gledatelj razmišlja. Lukić naglašava kako se ova potreba podjednako očituje i kada se mape stvarnog svijeta stvaraju u sklopu empirijskih znanosti i kada se mape stvaraju u svrhu imaginarnog otkrivanja fikcionalnih prostora (19). Istraživanje interakcije geografskih elementa i literarnog narativa kroz prizmu geocentrizma omogućava bolje shvaćanje veze između književnosti i svijeta (22), što dovodi do sveukupno detaljnijeg razumijevanja književnosti. Povrh toga ovakva istraživanja dovode autora i do zaključka da je i svako ljudsko shvaćanje stvarnog prostora pomalo književno.

Edward Soja (Lukić 22-24) predstavlja trodiobu prostora veoma sličnu idejama Henrija Lefebvrea; Soja opisuje prvi, drugi i treći prostor, koji se zapravo oslanjaju, u određenoj mjeri, na Lefebvreov percipirani, kognitivni i življeni prostor, odnosno na prostorne prakse, reprezentaciju prostora i prostor reprezentacije koje iznosi u knjizi *Production of Space [Stvaranje prostora]*. Soja (Lukić 22-24) prvi prostor opisuje kao ono što humanistička geografija tradicionalno shvaća kao prostor – taj prostor je materijalan i jasno mjerljiv. Drugi prostor povezuje s konceptom mjesta humanističke geografije ili kognitivnim prostorom; u njemu se dekodira značenje, tamo nastaje misao i vizija. U drugom prostoru je smještena mašta umjetnika. Naposljetku, treći prostor je ono gdje se prvi i drugi prostor sjedinjuju, odnosno on

reflektira kako nastaje misao u prostoru. Lukić smatra kako upravo ovakvom identifikacijom prostora Soja gradi temelje za uistinu interdisciplinarnu analizu prostora u književnosti ili filmu (24), analizu koja se temelji na kontinuiranoj interakciji između stvarnog i zamišljenog. Navedena razmišljanja čine temelj ovoga rada. Iako su već napisane brojne analize prostora Zone u filmu *Stalker* i romanu *Izlet pored puta*, čini se kako se većina tih analiza bazira na idejama koje bi po ovoj trodiobi bile dijelom drugog prostora te bi ih analiza onoga što se smatra prvim prostorom obogatila i omogućila uistinu interdisciplinarno promatranje prostora Zone.

U knjizi *Narrating Space/Spatializing the Narrative* [Naracija prostora/prostornost narativa] Ryan i suradnici započinju svoju knjigu nečim što bi se zapravo moglo činiti kao kritika nekih starijih analiza prostora u narativu; oni tvrde kako se prostor tradicionalno promatrao kao pozadina radnje. Pri takvoj tradicionalnoj analizi teoretičari su se oslanjali na ideju da je narativ temporalna umjetnost koja se sastoji od nizanja događaja (1). Međutim, takve ideje se sve više nadograđuju i autori objašnjavaju kako je prostor zapravo most između naratologije i geografije ako ga se promatra kao fizički medij u kojem se narativ ostvaruje (1). Oni smatraju (4-5) da je prostor toliko značajan za narativ da odjeljuju čitavu kategoriju romana koje nazivaju prostornim romanima. U takvim romanima fizički okoliš u kojem se narativ odvija zapravo je pokretač cijele radnje, odnosno prostor je ključ razumijevanja narativa.

Slične ideje predstavlja i Tom Moylan koji tvrdi kako neiskusni čitatelj prostor djela često doživljava samo kao usputnu pozadinu radnje, a on je zapravo u žanru znanstvene fantastike vrlo često pokretačka sila radnje (5). Ova teza se čini istinitom kada je riječ o *Izletu pored puta* i *Stalkeru* jer je prostor Zone ono što pokreće radnju u dvama djelima. Moylan (6) ističe kako postoji onoliko čitanja znanstveno-fantastičnog teksta koliko postoji i čitatelja, ali i kako će svima onima koji su dobro upoznati sa žanrom biti zajedničko to da će shvatiti važnost prostora djela. Za znanstveno-fantastični žanr karakteristično je da autori stvaraju alternativne svjetove koji imaju svoja pravila i koji se, ako su dobro razrađeni, doimaju kao potpuno funkcionalna verzija alternativne stvarnosti (Moylan 6). Razvoj znanstveno-fantastičnog žanra zapravo se u određenoj mjeri oslonio na iskustvo subliminalnog koje je popularizirao romantičarski pokret (7). Autori znanstveno-fantastičnog žanra kreiraju nestvarni svijet, društveno okruženje i sudbinu ljudske vrste koje smještaju u prostor koji, iako oponaša materijalni svijet, zapravo ne postoji, a čitatelji zatim prihvaćaju stvarnost koja je šira od njihovog životnog iskustva (ili uopće iskustva ljudske vrste). Upravo na takvim mehanizmima zasniva se znanstveno-fantastični žanr. Slične ideje dijeli i Fredric Jameson koji objašnjava

kako je znanstvena fantastika prostorni žanr i kako su svjetovi u koje se smještaju znanstveno-fantastična djela ono što odjeljuje žanr od svih drugih (296).

Tarkovski (2018) pak vjeruje kako film ima svoj poseban poetski smisao, svaki film pokušava ispričati dotad neispričanu priču određenog trenutka određenog svemira (95). Takav se film može realizirati samo ako je niz kriterija ispunjen. Na primjer, scenarij mora biti dobro osmišljen (147), svi oni koji rade na snimanju filma moraju se dobro razumjeti (146-147), ali najvažniji od svega je „ritam koji izražava proticanje vremena unutar kadra“ (133). Nadalje, Tarkovski navodi kako bi se film mogao snimiti i bez, na primjer, glumaca, glazbe, čak i bez montaže, ali se film nikada ne može snimiti bez protjecanja vremena u kadru (133). Ono što se iz ovoga može zaključiti, povrh same činjenice da je filmu nužna vremenska odrednica, jest da vrijeme mora protjecati u nečemu, a to nešto je prostor filma, stoga se upravo time može objasniti važnost prostora za film. Važnost prostora u filmu može se još potkrijepiti i autorovim uvjerenjem (146) da scenografija filma može film učiniti uspješnim ili neuspješnim, odnosno da će film biti uspješan samo ako je scenografija savršeno utjelovila redateljevu inicijalnu zamisao.

## **2.2. Prostor i strah**

Psiholog Francis T. McAndrew (2020) istražuje zašto određena mjesta izazivaju strah u ljudima, to jest nastoji objasniti emocionalnu reakciju koja se javlja kod ljudi pri pomisli na određene prostore te svoje zaključke nastoji potkrijepiti empirijskim istraživanjima. Kao što ističu i Tuan (2001) i Bachelard (2005) ljudi odnose prema mjestima prije svega temelje na prethodnim iskustvima te zato neke prostore doživljavaju kao sigurne, kao utočišta, a neke druge kao nesigurne. McAndrew ističe kako je osnovni razlog zašto neki književni prostori izazivaju strah taj što oni, iako preuveličano, oponašaju stvarno okruženje čitatelja (48). Zamjećuje kako su s osjećajem straha najčešće povezana ona mjesta na kojima žive predatori, ona koja se tradicionalno povezuju s prirodnim opasnostima i mjesta koja ograničavaju neko od osjetila ili kretanje, zbog čega ljudi stječu dojam kako se s potencijalnom opasnošću ne mogu nositi na zadovoljavajući način. Promatrajući istraživanje u kojem je dokazano da su ljudima livade i tekućice ugodne jer su povijesno takva mjesta bila sigurna za život, McAndrew zaključuje kako je osjećaj straha zapravo genetski i kako su ljudi evolucijski predodređeni da reagiraju na određeni prostor (48).

Nadalje, mjesta dijeli na privlačna i neprivlačna. Kategorizacija je vrlo jednostavna: privlačna mjesta su ona koja pružaju sklonište, a neprivlačna su ona koja ga ne pružaju. McAndrew preuzima terminologiju geografa Jaya Appletona koji privlačnost određenog mjesta vrednuje pomoću teorije vidik i zaklon (48). Vidik mjeri koliko je promatraču vidljiva njegova okolina, a zaklon u kojoj mjeri okolina nudi sklonište. Ukoliko mjesto ne pruža zaklon, ono budi strah jer se osoba nema gdje skloniti od potencijalne opasnosti, a ukoliko mjesto ne pruža dovoljan vidik, ono u promatraču budi ideju da se potencijalna opasnost skriva u dijelu prostora koji mu nije vidljiv. Osim vidika i zaklona mjestima koja ljudi percipiraju kao strašna nedostaje još i čitkost, odnosno jasnoća (49). Nedostatak čitkosti znači da ljudima nije jasno kuda točno idu i što se nalazi u određenom prostoru oko njih. Ako mjesto ima ugodan omjer vidika i zaklona, nedostatak čitkosti će izazvati misterioznost, ali ako mjesto nema ugodan omjer vidika i zaklona, nedostatak čitkosti će ga učiniti strašnim. McAndrew ovakvu ideju nastoji empirijski dokazati koristeći istraživanje u kojem se proučavalo kakvi ljudi se doimaju strašnima/opasnim (50). Tim istraživanjem dokazano je da se najopasnijima čine ljudi koji su na neki način onome tko ih susretne nejasni pa McAndrew vjeruje kako ljudi jednako razmišljaju i o prostoru.

Kao još jedan empirijski dokaziv uzrok straha McAndrew prepoznaje ljudski mehanizam detekcije uzročnika opasnosti (50-51). Na primjer ako je osoba u šumi i čuje šuškanje (a da pri tome ne zna što i zašto šuška), automatski se počinje javljati promjena u živčanom sustavu, to jest strah, jer takav odgovor ljude stoljećima čuva od opasnosti. Jednostavno rečeno, ljudima je u genetskom pamćenju zabilježeno da strah štiti. Nadalje, ističe kako su ljudi u svojoj prirodi društvena bića te je izolacija još nešto što obično izaziva strah, naročito ako prostor iz nekog razloga onemogućuje komunikaciju s onima koji su van tog prostora (51). Prostori prethodno povezani sa smrću također se najčešće povezuju sa strahom. Kao jedan od stvarnih primjera toga McAndrew navodi Pripjat koji ljudi percipiraju kao opasan jer je mjesto prethodne katastrofe (54-55). Povrh toga, Pripjat ujedno i pokazuje da prostori koji su zastali u određenom vremenu, odnosno prostori s kojih su ljudi naglo otišli i više se nikada nisu vratili pobuđuju nelagodu u promatračima. Ista je ideja primjenjiva i na Zonu jer je ona, baš kao i Pripjat, prostor u kojem su brojni ranije poginuli te su ga stanovnici napustili naglo i nikada se više nisu vratili. Naposljetku, McAndrew dolazi do zaključka da se strah koji izazivaju knjige i filmovi temelji na nesvjesnom, nasljednom strahu.



### 3. Analiza prostora Zone u *Izletu pored puta* i *Stalkeru*

Braća Arkadij i Boris Strugacki, predstavnici ruskog znanstveno-fantastičnog žanra, 1972. godine objavljuju roman *Izlet pored puta*. Radnja romana odvija se u gradiću Harmontu koji su posjetili vanzemaljci, a većina događaja opisanih u romanu odvija se u Zoni – prostoru u kojem su vanzemaljci ostavili tragove svog Posjeta. Nekoliko godina kasnije ruski redatelj Andrej Tarkovski u suradnji s braćom Strugacki snima film *Stalker* djelomično temeljen na romanu *Izlet pored puta*. Film je premijerno prikazan 1979., a prati Stalkera, Profesora i Pisca na njihovom putovanju kroz meteorom uništenu Zonu do Sobe koja ispunjava najdublje ljudske želje.

Cilj ove analize prostora dviju Zona je promotriti kako elementi od kojih su građene utječu na percepciju cjelokupnog narativa. Analiza u fokus stavlja fizičke odrednice prostora umjesto njegovih potencijalnih ideoloških ili alegorijskih čitanja. Valja pritom naglasiti da cilj nije negirati analize prostora Zone koje promatraju njezin ideološki ili alegorijski aspekt, već je ideja dopuniti ih još jednim elementom te pridonijeti budućim analizama prostora. Rad počiva na ideji da prostor u koji pisci i redatelji smještaju svoje narative nije nasumičan, već su njegovi elementi pomno osmišljeni kako bi pobudili određene ideje i emocije.

Film *Stalker* vjerojatno je jedan od najkomentiranijih i najpopularnijih filmova u posljednjih nekoliko desetljeća. Na primjer, BBC je 2018. proveo anketu<sup>4</sup> među filmskim ekspertima iz 43 države, u kojoj su ispitanici trebali rangirati 10, po njihovom mišljenju, najboljih stranih<sup>5</sup> filmova. Brojni ispitanici navodili su upravo *Stalker* kao jedan od najboljih filmova ikad, stoga ne čudi što su brojni književni teoretičari, kritičari, filozofi, sociolozi, antropolozi i drugi znanstvenici analizirali kako film u cijelosti tako i njegove pojedine elemente (na primjer: Riley 2018, Lash 2019, Žižek 2008, Hozić 2003). Usprkos tomu što svako umjetničko djelo prestaje biti samo autorovo onog trenutka kada je pokazano javnosti, ipak samo autor sa sigurnošću zna što je tim umjetničkim djelom želio izraziti. Stoga je, vjerojatno, za bilo kakvu analizu *Stalkera* najbolje početi od onoga što je sam Tarkovski rekao. *Stalker* je film o duhovnoj krizi, o tome kako se ljudi nose s najdubljim osjećajima očaja, nade, ljubavi, a poanta filma je da se kroz jednostavnu formu istraži ljudska priroda (Tarkovski 222). Tarkovskom je pri stvaranju *Stalkera* najvažnije bilo da „film odgovara zahtjevima tri jedinstva:

---

<sup>4</sup> Rezultati ankete dostupni su na <https://www.bbc.com/culture/article/20181029-the-100-greatest-foreign-language-films-who-voted>.

<sup>5</sup> BBC riječju strani referira na filmove koji nisu izvorno na engleskom jeziku.

vremena, prostora i mjesta radnje“ (222), iz čega se može zaključiti kako mjesto radnje nije tek slučajna pozadina ovog istraživanja ljudske prirode, već je vrlo namjerno i promišljeno odabrana lokacija koja je i sama dio poruke. Želio je snimiti film koji će biti što jednostavniji pri tome izbjegavajući nepotrebne efekte ili previše fantastičnih elemenata. Nadalje, Tarkovski tvrdi kako nije uložio pretjeran trud kako bi stvorio određenu atmosferu; smatrao je da će, ako ispravno odabere način snimanja i lokaciju, atmosfera jednostavno biti baš onakva kakvu treba (222-223), što potkrepljuje tezu da je prostor iznimno važan za film. Naposljetku, prije analize prostora Zone u *Stalkeru*, dobro je naglasiti što je Tarkovski rekao o njoj: „Zona, kao ni bilo šta drugo u mojim filmovima, ništa ne simbolizuje: zona je zona, zona je život i čovek se, prolazeći kroz njega, ili slama ili istrajava“ (227). Upravo na takvoj ideji Zone kao Zone, odnosno prostora takvog kakav jest bez ideoloških konotacija počiva ova analiza prostora.

U analizu u ovom radu uključena je i skica prostora Zone u romanu (*Slika 1.*) i to iz nekoliko razloga. Osnovni razlog je da se vizualno prezentiraju objekti u Zoni jer se u radu uspoređuje roman u kojem se nalaze samo tekstualni opisi prostora s filmom u kojem postoji vizualni prikaz prostora. Ta mapa, naravno, nema jednaku vrijednost kao opisi samih autora jer, iako je izrađena prema njihovim opisima, svaki takav crtež je subjektivan produkt mašte jedne osobe, ali usporedba Zone u dvama različitim medijima čini se jednostavnijom ako se ponudi vizualni prikaz obiju Zona. Drugi razlog uključivanja ove mape u rad jest to što se čini kako analiza ograničenosti prostora, industrijskih pejzaža i svih ostalih prostornih elemenata u romanu postaje puno jasnija samo jednim pogledom na skicu tog prostora.



Slika 1. Skica Zone iz romana Izlet pored puta

Važnost takvih mapa može se potkrijepiti promatranjem knjige *Narrating Space/Spatializing the Narrative* [*Naracija prostor/prostornost narativa*], u kojoj cijelo treće poglavlje Ryan i suradnici posvećuju analizi prostornih mapa. Autori sustavnim proučavanjem različitih narativa i mapa ističu koliko mape doprinose razumijevanju narativa. Ryan i suradnici mape dijele u tri kategorije (46): mape prostornog konteksta teksta, mape prostorne forme i mape narativnog prostora ili prostora priče. Mape prostornog konteksta teksta stvaraju povjesničari književnosti, one se temelje na geografiji stvarnog svijeta i služe kako bi se uočio utjecaj geografsko-povijesnog konteksta na nastajanje tekstova. Mape prostorne forme zapravo ne istražuju prostor već su dijagrami formalnih veza koje se stvaraju među narativnim elementima. Naposljetku, mape prostora priče se jednostavno mogu objasniti kao mape puta romana. One se doimaju stvarno jer se sukladno romanu stvara mapa priče, ali su teško ostvarive jer romani često ne poštuju stvarna geografska ograničenja. U skladu s tim u ovu analizu uključena je mapa koja bi spadala u treću kategoriju, kategoriju mapa narativnog prostora Zone. Ryan i suradnici (59) navode i četiri geneološke vrste veza mapa i narativa koje preuzimaju od Roberta Stockhammera, a to su: mape koje prethode tekstu, mape koje autor crta tijekom pisanja, mape koje urednik ili nakladnik naknadno dodaje u tekst, te mape koje crtaju kritičari ili čitatelji pri čitanju ili analizi teksta. Mapa priložena u ovom radu spada u četvrtu kategoriju. Ono što se može zaključiti iz ovog proučavanja mapa u njihovom odnosu s narativom jest da mape uvelike mogu pomoći boljem razumijevanju narativa.

### **3.1. Kako su građene Zone**

U knjizi *Poetika prostora* Gaston Bachelard predstavlja fenomenološku studiju intimnih prostora. On promatra objekte (prostore) koje bića vrednuju kao intimna skloništa, u kojima pronalaze sigurnost, u kojima žive ili sanjare. Bachelard dokazuje da objekti u prostoru i prostori sami imaju svoju vrijednost te da je ta vrijednost u većoj ili manjoj mjeri fiksna. Na primjer, u prvom poglavlju (27-54) pokazuje kako kuća (dom) ima vrijednost najsigurnijeg skloništa, ona nosi uspomene i emocije. Kuća je zapravo prvi kozmos u kojem osoba stječe dojam o svijetu oko sebe te je kao takva, govoreći s psihoanalitičkog stajališta, zapravo lokalizacija ljudskih uspomena (31). Bachelard predstavlja topoanalizu kao sistematiziranu psihološku studiju prostora intimnog života. Iako se njegova analiza pretežno temelji na intimnim prostorima, sama polazišna ideja prostora koji nosi svoju fenomenološku vrijednost

primjenjiva je i na analizi Zone kao prostora koji ima vlastito značenje koje nije isključivo uvjetovano radnjom.

Roman *Izlet pored puta* sadrži veliki broj opisa prostora te čitatelj dobiva jasnu sliku izgleda Zone. Čitajući roman doznaje kako se prije ulaza u Zonu nalazi Institut u kojem radnici istražuju izvanzemaljske tragove u Zoni te da Zona obuhvaća: tvornicu koju okružuju hrpe ruda, nekoliko stambenih četvrti, komunalne vrtove, gradsko odlagalište otpada, odlagalište automobila, staru garažu, prugu s lokomotivama, groblje, nešto nalik napuštenom gradilištu te rudokop, puteve, prirodu, močvaru i potok. Prostor Zone u romanu osim tim mjestima ispunjen je i misterioznim artefaktima poput baterija, vrućih pahuljica, vještičje hladetine ili praznina čija svrha likovima nije jasna. S druge strane, Zona u filmu *Stalker* nema nadrealnih artefakta, ali je i dalje iznimno opasna iz misterioznog razloga. Zona u filmu je, čini se, veliko šumsko prostranstvo u kojem se nalaze pruga, neke građevine za koje nije sasvim jasno čemu su služile u vrijeme dok su ljudi tu boravili, rijeka i šuma. Prostor u filmu doima se puno manje jasan od onog u romanu zato što objašnjenja prvobitnih funkcija građevina izostaju, ali je sasvim očito da je tu jednom postojao ljudski život, a sada ga nema.

Razmišljajući o Bachelardu i njegovoj fenomenološkoj studiji intimnih prostora analiza Zone može se započeti promatranjem skloništa. Kao što je naveo psiholog McAndrew, ljudi mjesta dijele na privlačna i odbojna ovisno o tome pružaju li ona sklonište ili ne. Zona ni u filmu ni u romanu svojim posjetiteljima ne pruža nikakvo sklonište; prostori poput kuća koji se tradicionalno percipiraju kao skloništa u Zoni nisu sigurni. Na primjer, kuće u Kužnoj četvrti pune su vještičje hladetine, a obična cijev kroz koju prolaze Profesor, Stalker i Pisac u *Stalkeru* naziva se Mlinom za meso jer je toliko ljudi poginulo u njoj. Kakva god opasnost vreba u prostoru od nje se unutar Zone nitko ne može nigdje skriti. U Zoni ne samo da nedostaje skloništa, već često izostaje i vidik, na primjer i u filmu i u romanu (203) magla smanjuje vidljivost prostora. Nedostatak vidika i skloništa stvaraju atmosferu straha. Nadalje, na to bi se mogla nadovezati i ideja čitkosti o kojoj piše McAndrew – jasno je da prostor Zone nije siguran, ali nikada nije sasvim jasno zašto je nesiguran i na kojem točno mjestu je opasnost. I u filmu i u romanu stalker koji vode druge kroz Zonu nose matice kojima provjeravaju sigurnost puta jer znaju da to što je netko jednom sigurno prošao nekim putem nije garancija da je taj put i dalje siguran.

U romanu *Izlet pored puta* često se kao svojevrsna protuteža Zoni mogu pronaći opisi gradića Harmonta koji okružuje Zonu. Opisi Harmonta sasvim su obični, on se doima kao i svaki drugi gradić osim što su oni koji u njemu žive pomalo tjeskobni zbog blizine Zone. Jedno

od najčešće opisivanih mjesta u Harmontu je krčma Boržč (61, 137, 169) koja nalikuje bilo kojoj drugoj (stvarnoj) krčmi. Nadalje, postoje vrlo uobičajeni opisi gradskih kvartova (116), ulica (116), parka (116), hotela s puno katova, liftom, tepihom na hodniku, stolom i stolicama u sobi (124). U svim tim mjestima ne postoji ništa osobito opasno odnosno postoji tek onoliko realne opasnosti koliko i u bilo kojem stvarnom gradiću. Za razliku od Zone u Harmontu domovi pružaju sigurno utočište, prostor je potpuno čitak i u njemu ne vreba nikakva misteriozna opasnost. Kreirajući obični gradić oko Zone braća Strugacki stvaraju kontrast zahvaljujući kojem se misterioznost ili opasnost Zone još više ističe. Harmont i Zona ne samo da se po svojim karakteristikama odvajaju u dva sasvim zasebna prostora, već su razdvojena i fizičkom odrednicom – zidom visokim tri metra (87). Upravo zbog toga se čini kako je granica Zone vrlo jasna te da je Zona ograničeni prostor iz kojeg se relativno lako može izaći u siguran prostor. Osim toga navedeno je i da se Zona sama odvojila od ostatka Harmonta niskim grmićima te kako čak ni kada puše vjetar iz nje ništa ne izađe (35). Ideji Zone kao prostora koji ima jasne i dokučive granice i veličinu pridonose i markeri koji se nalaze uz cestu u Zoni, a koji označavaju put po metrima. Ograničenost Zone u romanu može se potkrijepiti i promatranjem skice (*Slika 1.*) na kojoj je nacrtano sve što se u romanu spominje da postoji u Zoni, a sve navedeno stane u relativno mali prostor.

Međutim, u filmu gledatelj dobiva sasvim drugačiji dojam o veličini Zone. Tarkovski svojoj Zoni ne gradi jasne granice. Iako je Zona ograđena bodljikavom žicom, što bi trebala biti garancija njezine ograničenosti, zbog kretanja kamere tijekom snimanja kadra, odnosno zbog kretanja kroz prostor Zone, ona se počinje doimati gotovo beskonačna. Tomu doprinosi i činjenica da je u filmu prikazano kako junaci ulaze u Zonu, ali nije prikazano kako iz nje izlaze, što stvara atmosferu nemira i nesigurnosti. Tuan (40) objašnjava kako ljudi percipiraju prostor oko sebe čak i onda kada ga ne vide, na primjer osoba percipira prostor iza sebe iako ga ne vidi. Nekada se ideja tog prostora koji se ne vidi gradi pomoću sluha ili njuha, a ponekad se jednostavno temelji na činjenici da je osoba svjesna da iza nešto postoji. Iako se u filmu vide mali dijelove Zone, stječe se dojam kao da je Zona beskrajno velika i seže daleko izvan kadra. Na primjer u kadru prikazanom na *Slici 2.* u polutotalu prikazan je dio šume u Zoni, iako se ostatak šume ne vidi, stječe se dojam kako on postoji. Kada bi cijela šuma bila prikazana u totalu, stvorio bi se dojam konačnosti prostora jer se cijeli može prikazati u samo jednom kadru. Prikazom samo jednog dijela pobuđuje se ideja beskonačnosti, odnosno stvara se slika prostora koji seže daleko izvan kadra i iz kojeg je teško izaći.



Slika 2. *Stalker* 0:53

Osjećaj beskrajna Zone u *Stalkeru* pojačava i njezino kontrastiranje s uskim prostorom objekta kroz koji prolaze glavni likovi na putu do Zone, a koji zbog ograničenosti i ispunjenosti vodom potiče klaustrofobiju. Čini se kako se Tarkovski poigrava s različitim konceptima dimenzija koji bi u promatraču mogli izazvati uznemirenost kako bi Zonu oslikao kao odbojan prostor. U romanu postoje jasni opisi kretanja, na primjer pri prvom prikazanom ulasku u Zonu doznajemo kako se s desne strane nalazi Institut, s lijeve Kužna četvrt, a Red, Tender i Kiril putuju u letećoj kaljači od oznake do oznake sredinom ulice (35). U filmu pak, iako je prikazano kako se Profesor, Pisac i Stalker kreću kroz prostor, zbog presjeka kadrova ne dobiva se jasna ideja smjera, prostora ili razdaljina i sve to dodatno gradi nelagodnu atmosferu.

O sličnoj ideji piše Foster (2010) koji svoju analizu prostora Zone temelji na promatranju Zone u filmu *Stalker* kao razvijenog kinematografskog i poetskog mjesta, a ne tek puke pozadine filmskog narativa (307). Analiziravši film, Foster dolazi do zaključka da je Zona formirana različitim filmskim tehnikama i postupcima, na primjer kutom snimanja, upotrebom zvuka ili montažom (308). On u isto vrijeme te tehnike i postupke vidi i kao ono što gledateljima omogućava otkrivanje Zone. Foster smatra kako Tarkovski poigravajući se izmjenama boje i različitim smjerovima kuta kamere pobuđuje doživljaj Zone kao nepredvidivog i nesigurnog mjesta (310-311).

McAndrew u svom radu navodi kako su ljudima ugodni prostori livade u kojima postoji neki oblik tekućice, ali i navodi kako su upravo vodene mase često dobra pozadina za horor žanr jer označavaju opasnost od utapanja te od nepoznatog, jer ljudi često ne znaju što se nalazi na dnu dubokih vodenih masa (48-49). U Zoni u filmu *Stalker* često se u kadrovima vidi voda.

Voda u prostoru Zone bi se mogla podijeliti u dvije kategorije: voda u prirodi (rijeka i vodopadi) i voda u poplavljenim građevinama Zone. Te dvije kategorije imaju različite vrijednosti.



Slika 3. *Stalker* 1:30

Iako se rijeke i vodopadi često vežu uz idilične pejzaže, promatrajući kadar na *Slici 3.* čini se kako rijeka u Zoni, baš kao i vodopadi, izgleda kao samo još jedna prijetnja. Rijeka je tamna i depresivna, doima se kao tmurno, zlokobno, beskrajno vodeno prostranstvo. Nadalje, razmišljajući o Tuanovoj tvrdnji da se prostor ne percipira samo vidom, već svim osjetilima, moglo bi se nadodati i kako voda u filmu *Stalker* u određenim trenucima teče iznimno glasno pa silovita buka pridonosi doživljaju vode kao potencijalne opasnosti u Zoni. Sumaglica vidljiva u kadru na *Slici 3.*, koja smanjuje čitkost prostora, također se može promatrati kao element koji pridonosi stvaranju osjećaja nesigurnosti. Ova teza mogla bi se produbiti i razmišljanjem o tome kako se magla često koristi u horor žanru da bi se prostori učinili strašnijima ili neugodnijima.



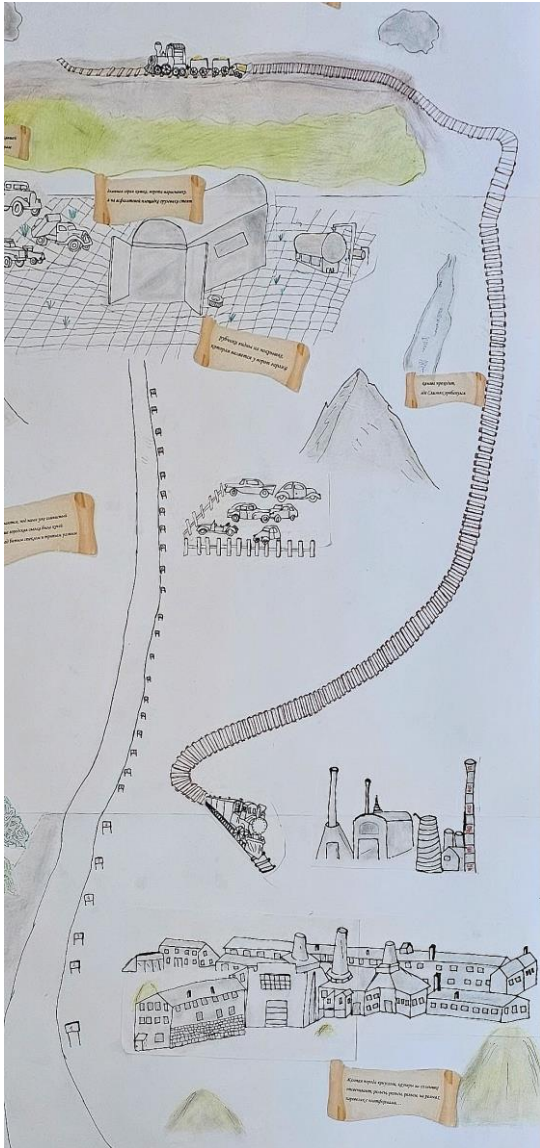


Slika 4. *Stalker* 1:26

Druga kategorija vode, ona koja poplavljuje unutarnje prostore, ukazuje kako priroda, odnosno Zona preuzima prostore kojima su jednom vladali ljudi. Promatrajući poplavljene pločice (Slika 4.), ikonu ili druge predmete pod vodom, kao i poplavljenu zgradu u kojoj je Soba, stječe se dojam kako takav prostor sugerira ideju gubitka kontrole ljudi nad prostorom Zone te prikazuje krhkost ljudskih tvorevina u usporedbi sa silom Zone. Voda u romanu puno je rjeđi motiv. Na skici Zone (Slika 1.) vidljivo je kako vodene mase na zauzimaju njezin veliki dio. U romanu se spominje jarak u kojem je Sliznjak poginuo (27) te smrdljiva močvara kroz koju prolaze Red i Artur na putu do Zlatnog balona (203) u kojoj nema nikakvog života, a Red naglašava kako se „čak i tužna vrba tu osušila i istrunula“ (219). S obzirom na to da je u jarku Sliznjak poginuo, a da močvara guta Artura do koljena, čini se kako se o vodi u romanu opet može razmišljati kroz prizmu opasnosti koju spominje McAndrew, odnosno, posjetitelji Zone sigurniji su na suhom nego li u vodi. Međutim, močvara dobiva i dimenziju sigurnosti kada na svom putu do Zlatnog balona Red i Artur upadnu u zamku koja ih ispeče jer Artur olakšanje od opekotina pronalazi u hladnoći smrdljive ustajale vode (226).

Čini se kako postoji određena razlika u dinamici dviju Zona, odnosno postoji očitiji protok vremena u prostoru Zone u filmu u odnosu na prostor Zone u romanu u kojem vrijeme stoji, iako su obje napuštene i beživotne. U obje Zone postoje šine i lokomotive, ali u romanu je sve ostalo u onom položaju u kojem je bilo u trenutku Posjeta. Na primjer, pored tvornice se nalaze šine i na njima je vlak s vagonima (27, vidljivo na Slici 5.), zatim nešto dalje blizu rudokopa stoji prevrnuta lokomotiva s hrpom žute rude koja se slegla od vlažnosti tijekom godina (212, vidljivo na Slici 5.). Nadalje, u cijeloj Zoni (Slika 1.) vidljiva su razna vozila koja su sva ostala na onom mjestu na kojem su bila u trenutku posjeta i ne spominje se nikakva

moгуćnost da se i jedno od njih ikada više pomakne, što pobuđuje ideju statičnosti samog prostora.



Slika 5. Skica dijela Zona u romanu *Izlet pored puta*

Za razliku od nepomičnih vlakova u romanu u filmu trojica posjetitelja ulaze u Zonu na lokomotivi. Nadalje, iako se na početku filma vidi razrušeni elektrovod, što odaje dojam da u Zoni nema struje, u bunkeru u kojem je Soba zvoni telefon, a na kratko se pojavi i svjetlo, što sve Zonu u filmu čini dinamičnijim prostorom od Zone u romanu. Najveći kontrast u prikazu dinamičnosti dviju Zona čine životinje. U filmu se u Zoni pojavljuju pas, ribe, ptica i kukac koji hoda po Stalkerovoj ruci, a u romanu u Zoni ne postoje ni ljudi niti životinje pa tako na primjer u romanu močvaru opisuju kao potpuno mrtvu – u njoj nema „ni mušica, ni žaba“ (219). Ono što je objema Zonama zajedničko nedostatak je ljudi pa u filmu Stalker kaže kako je Zona najtiše mjesto na svijetu jer nema nikoga, a u romanu Red ističe kako u Zoni „nema ljudi. Niti

živih, niti mrtvih“ (27) zbog čega se obje Zone doimaju vrlo opasnim ili neprirodnim. Međutim, prisutnost životinja Zonu u filmu čini manje neprirodnom od Zone u romanu, a, kao što je već spomenuto, McAndrew ukazuje na to da sve ono što ljudi doživljavaju kao neprirodno, nepoznato i nejasno ujedno doživljavaju i kao opasnost. Iako u cijelosti film *Stalker* ima iznimno melankoličnu atmosferu, stječe se dojam kako u Zoni postoji i određena dinamičnost kao protuteža učmaloj atmosferi.

Razmišljajući o Tuanovoj tezi da ljudi prostor doživljavaju ne samo pomoću vida, već pomoću svih osjetila, moglo bi se doći do zaključka kako je i olfaktivni doživljaj Zone neugodan. U filmu protagonisti spominju kako se osjeća smrad rijeke, zatim kako cvijeće ne miriše jer ga je Dikobraz uništio, dok se u romanu pak spominje kako močvara smrdi „mokrom hrđavošću“ (203), ali se ni u jednom ne spominje da nešto u samoj Zoni miriše ugodno. Svi ti mirisi povezuju se sa svojevrsnim uništenjem – raspadanjem i truleži, što asocira na prolaznost, a prolaznost na smrt. Sve to pridonosi stvaranju neugodne atmosfere koja pobuđuje strah od prolaznosti. U filmu se u Zoni nalazi cvijeće, drveće i rijeka, a u romanu se spominju planine, ali, iako se takvi predjeli obično povezuju s ugodnim mirisima i čistim zrakom, čini se kako je jedini miris Zone smrad. To dodatno doprinosi percepciji Zone kao neugodnog mjesta jer ona ne samo da izgleda strašno već i loše miriše. U romanu se to dodatno naglašava zato što kao kontrast smradu u Zoni postoje ugodni mirisi u Harmontu, na primjer kada Redrik prolazi pored pekare „preplavi [ga] val toplog, neobično ukusnog mirisa“ (100).



Slika 6. Hidroelektrana Jägala-Joa

Kada bi se prostor Zone u filmu promatrao potpuno neovisno od radnje, odnosno svega onoga što se može saznati o prostoru kroz dijaloge, i kada bi se izostavili filmski elementi poput izmjenjivanja boja, specifičnih kadrova i kutova snimanja, došlo bi se do bitno drugačijih zaključaka. U filmu su prikazane napuštene urušene građevine, šine, prostor postrojenja s bunkerima, cijevi, šuma, drveće, cvijeće, rijeka i, iako bi izostanak ljudi u tom prostoru možda stvorio osjećaj nesigurnosti ili otuđenosti, Zona se ipak ne bi doimala opasnom kada bismo zanemarili sve filmske elemente i radnju. To se može potkrijepiti promatranjem *Slike 6.* na kojoj je prikazana zatvorena hidroelektrana Jägala-Joa u Estoniji, lokacija na kojoj je sniman dio filma *Stalker*. Takav prostor sam po sebi ne nosi ništa zastrašujuće, a iako je napušten, doima se vrlo obično, eventualno otužno. Radnja nije jedino što prostor u filmu razlikuje od prostora u navedenom kadru. U filmu *Stalker* vješto su birani kutovi snimanja kako bi Zona bila pomalo mistična, gledatelj često vidi samo fragment prostora u krupnom planu te je relativno malo kadrova snimljeno u općem planu. Povrh toga, u filmu su boje vrlo jednolične čak i u dijelovima filma koji su u boji, a ne u sepiji. Sve boje su veoma tamne i ne postoji ništa jarkih boja, na primjer trava nije jarko zelena već je otužno zelenkasto-smeđa, a rijeka se čini više sivom nego plavom.



*Slika 7.* Jägala



*Slika 8. Stalker 0:44*

Koliki je doista utjecaj boje na prikaz prostora veoma je očito na dvjema fotografijama građevine s početka filma. *Slika 7.* jednostavno je fotografija lokacije na kojoj je sniman film, a na *Slici 8.* je kadar filma. Iako se isto mjesto nalazi na objema slikama, one ostavljaju sasvim drugačiji dojam na promatrača zbog razlike u boji. Na *Slici 7.* boje nisu doradene dok je na *Slici 8.* prostor značajno potamnjen, stoga se građevina u filmu doima puno turobnijom nego što to ona u stvarnosti jest. Kada se kadriranju i poigravanju bojama nadoda još i Stalkerova izjava:

„Zona je vrlo kompleksan sustav zamki. Sve su smrtonosne. Ne znam što se događa kada nema ljudi, ali čim se tu pojave ljudi kao da se sve počne kretati. Stare zamke nestaju, pojavljuju se nove. Bezopasna mjesta postaju neprohodna, put koji se čini jednostavan i lak postaje nevjerojatno zapetljan. To je Zona. Čini se da je ona kapriciozna, ali ona je u svakom trenutku onakva kakvom je mi učinimo svojim mislima“ (*Stalker 1:02*)

Zona poprima oblik, potencijalno, vrlo opasnog prostranstva.

Jedan od vizualno najneobičnijih prostora u filmu *Stalker* je prostorija puna pješčanih dina u koji trojica posjetitelja ulaze po izlazu iz Mlina za meso. Za razliku od vlažne i klaustrofobične cijevi, soba s dinama je prostrana, a dine su potpuno suhe. Kao i sve ostalo u Zoni i ona nosi opasnost, a to postaje jasno kada Stalker upozori svoje suputnike da ga čekaju na samom izlazu iz Mlina i ne idu dublje u prostoriju. Funkcija sobe s dinama ostaje nejasna, ali ona je estetski vrlo zanimljiva. Naravno, pješčane dine nisu očekivane u zatvorenom prostoru te stoga predstavljaju misterij – pobuđuju pitanja zašto je tu pijesak i kakva je njegova

funkcija. Uzmemo li se u obzir ranije navedene McAndrewove tvrdnje o vodi, i o pijesku bi se moglo razmišljati na sličan način. Kao i kod duboke rijeke tako i kod pijeska nije jasno što se ispod njega nalazi i može li on progutati onoga tko u njemu stoji. S obzirom na to da je od samog početka filma jasno da Stalker, Profesor i Pisac idu prema Sobi želja, prostorija s dinama na prvi pogled može se učiniti kao upravo ta Soba jer se svojim izgledom razlikuje od svih do tad prikazanih prostora. Međutim, ta se misao brzo pokazuje netočnom i tri posjetitelja nastavljaju dalje svoj put prema Sobi. Prostor kroz koji dalje prolaze opet izgleda kao ruševina prekrivena vodom, a sve postaje još neugodnije kada se iza psa vidi kostur. McAndrew navodi kako se prostori ranije povezani sa smrću uvijek doimaju strašnima jer čovjeka podsjećaju na to da je i sam prolazan i da će se prije ili kasnije i sam suočiti s krajem života. Upravo zbog toga kostur u prostoru odaje dojam opasnosti – nameće ideju da je tu već netko umro, što znači da bi i bilo koji od njih trojice mogao umrijeti zbog opasnosti koja tu vreba, iako i dalje nije jasno kakva je to točno opasnost. U isto vrijeme kada se na ekranu prikaže kostur vide se i vrata koja se bez jasnog uzroka otvaraju i zatvaraju, zbog čega prostor postupno postaje sve jeziviji. U zadnjih desetak minuta posjeta Zoni ona se počinje doimati sve sablasnijom – vrata se otvaraju i zatvaraju iz neobjašnjivog razloga, tu se nalazi kostur, u ruševinama zvoni telefon i nakratko se pojavljuje svjetlo iako po svemu sudeći tu ne bi trebalo biti struje.

Kada trojica muškaraca konačno dođu do trenutka u kojem bi trebali zamisliti želju koju će im Soba ostvariti, Profesor vadi bombu i najednom se u prostoru pojavljuje potpuno neočekivana opasnost, međutim taj put opasnost je materijalizirana i u njoj nema ništa mistično. Cijeli film do tada potiče iščekivanje nadnaravne opasnosti koju nosi sam prostor Zone, ali se u tom trenutku sve preokreće i više nije opasna Zona nego ljudi koji se u njoj nalaze, zbog čega se stječe dojam kao da u isto vrijeme dolazi do distorzije i prostora i narativa. Tri muškarca se svađaju, guraju, a u sobi počinje padati kiša; fantastični elementi postupno postaju sve očitiji. Nakon što se na trenutak učini da je čovjek bombom uspostavio kontrolu nad Zonom, ona kao da ga kišom podsjeća da je ipak ona ta koja kontrolira tijek događaja, što narativ vraća bliže idejama koje se iznose od početka avanture.

Do sličnih zaključaka o borbi prirode, odnosno Zone i čovjeka u *Stalkeru* došao je i Stavros Alifragkis (2021). On analizira Zonu u filmu *Stalker* s arhitektonskog stajališta promatrajući kako pojedine dimenzije prostora pridonose poetici filma obraćajući pri tome posebnu pažnju na kutove kamere koji predstavljaju kretnju kroz prostor (163). Od svih spomenutih pristupa promatranju prostora upravo je Alifragkisov pristup najbliži onome koji se želi ostvariti u ovom radu. On dijeli Zonu na pet prostornih kategorija: Bojno polje, Suhi

tunel, Mlin za meso, Hangar s pješčanim dinama i Sobu te smatra kako ti prostori oslikavaju kompleksnu dinamičnu vezu prirode, prostora koje je izgradio čovjek i onoga između (165). Alifragkis vjeruje kako je upravo ta dinamična veza pokretač radnje u filmu jer pruža narativni prostor u kojem se Stalkerova priča odmotava i poprima značenje. *Stalker* promatra kao procesiju kroz Zonu te smatra kako se njegove tvrdnje mogu potkrijepiti Le Corbusierovim opisom promenadne arhitekture (165). Alifragkis proučava u kakvom su odnosu priroda i interijeri; promatrajući obrasle građevine u Zoni dolazi do zaključka da one u isto vrijeme ukazuju na agresiju čovjeka prema prirodi tijekom procesa izgradnje, ali i prirode prema čovjeku tijekom procesa raspadanja (166). Zaključuje kako u cijeloj Zoni priroda ponovno okupira ono što joj je čovjek oduzeo.

Prostor Zone u romanu *Izlet pored puta* ispunjen je fantastičnim artefaktima, koji su ostali nakon Posjeta izvanzemaljskih bića, dok se u filmu spominje udar meteora poslije kojeg nisu ostali nikakvi tragovi izvanzemaljskog života. Premda je Zona u romanu opasna za sve posjetitelje koji u nju uđu zbog svih fantastičnih elementa, ona ne pobuđuje jednaku tjeskobu kao Zona u filmu *Stalker*. Opasnosti poput komarčeve ćele (42-44), nadnaravnog gravitacijskog polja koje u sebe uvlači, a zatim ubija sve što kroz njega prođe, vještije hladetine, plave goruće želatine koja otapa sve što dotakne, čak i metale (179), ili gorućih pahuljica, užarenih loptica nečega nalik perju koje lebde po Zoni (35) doimaju se sasvim nerealne te stoga ne pobuđuju osjećaj nesigurnosti. Još jedan razlog zašto Zona u romanu ostavlja manje nelagodan dojam od Zone u filmu mogao bi biti taj što je ona jasno locirana, odnosno smještena je u gradiću Harmont, dok u filmu lokacija Zone ostaje nepoznanica. Na samom početku romana doktor Pilman objašnjava kako je Harmont jedna od šest Zona Posjeta (9-10) te takvo lociranje čini Zonu u romanu manje mističnom u usporedbi s onom na filmu. Nadalje, stalker u romanu konstantno iznose artefakte iz Zone i preprodaju ih, pa, mada funkcija artefakata poput praznina nije jasna, čini se kako oni nisu toliko opasni ako ih stalker s relativnom lakoćom mogu iznijeti iz Zone, nositi po Harmontu u košaricama i preprodavati.

Spomenuto je kako je u filmu prikazan kostur u Zoni, a slično tome i u romanu postoje tragovi prethodnih smrti. Tijekom posjeta Zoni spominje se kako se vide ostatci odjeće onih koji su tu poginuli: ostatci Sliznjakove odjeće vide se u jarku u blizini garaže (42), a Pudeljeve i Očkarikove na brjegovima (232). Mjesta gdje su Hljust, Pudelj i Očkarik poginuli čak su i na karti označena crvenim iksevima (217-218). Druga indikacija smrti u Zoni je groblje i, premda ono nije ni na koji način povezano sa smrtima u Zoni već je samo staro gradsko groblje koje je

nakon Posjeta postalo dio Zone, svako groblje u većini ljudi pobuđuje strah od smrti, kao što ističe i McAndrew.

Iako je film sniman prema romanu, on nije njegova izravna ekranizacija pa su stoga dvije Zone sasvim različite. Zona u filmu ima znatno manje fantastičnih elemenata od Zone u romanu zbog čega se može doimati realnijom. Upravo zato što se Zona u filmu manje odmiče od stvarnosti ona gradi tjeskobnu atmosferu. Čini se kako se stvarni prostori mogu vrlo lako pretvoriti u prostore prikazane u filmu što Zonu čini strašnom. S druge strane, prostor Zone u romanu prepun je raznih čudnovatih pojava koje nose pomalo smiješne nazive poput vještija hladetina ili leteća kaljača. Ovakvi elementi doimaju se zabavnima, a ne zastrašujućima; oni nude svojevrsno komično olakšanje. Iako je Zona u romanu sagrađena kao jezivi urušeni prostor, fantastični artefakti doprinose tome da cjelokupna atmosfera Zone u romanu bude znatno manje tjeskobna od one u filmu.

### **3.2. Prostor i vrijeme**

Iako je fokus ovog rada prostor, većina teoretičara smatra kako je prostor gotovo neodvojiv od vremena, počevši od teorija koje se upotrebljavaju u prirodnim znanostima, na primjer Einsteinovoj teoriji relativnosti ili Newtonovoj teoriji apsolutnog prostora i vremena, do filozofskih ideja, poput Kantove ideje da su vrijeme i mjesto fundamentalne kategorije ljudskog iskustva (Ryan i sur. 16), znanost ukazuje na ideju jedinstva prostora i vremena. Imajući navedeno na umu analiza prostora Zone bila bi nepotpuna bez osvrta na značenje vremena u Zoni.

Kada se govori o književnosti vjerojatno je jedna od najčešće spominjanih teorija jedinstva prostora i vremena ona Mihaila Bahtina. Bahtin je razvio teoriju kronotopa kako bi pokazao važnost prostora i vremena u književnom djelu te pokazao njihovu neodvojivost. Termin kronotop (234) preuzeo je iz matematike gdje se on koristi u teoriji relativnosti, međutim, ne koristi ga potpuno jednako; on terminom kronotop u svojoj teoriji označava jedinstvo prostora i vremena, odnosno sagledava vrijeme kao četvrtu dimenziju prostora. Važnost kronotopa (Bahtin 398) je u tome što on predstavlja organizacijski centar narativa, pruža mjesto u kojem se narativ zapetljava i otpetljava. Bez kronotopa događaj bi se činio samo kao informacija. Sve apstraktne, filozofske ili socijalne, ideje romana materijaliziraju se zahvaljujući kronotopu (399). Iako se u svom radu Bahtin fokusira na određene vrste kronotopa,



na primjer kronotop antičkog avanturističkog romana kušnje, on naglašava kako svaki motiv može imati svoj specifični kronotop. Svaki spomenuti veliki tip kronotopa u sebi može imati bezbroj malih kronotopa, a zatim ti kronotopi u samo jednom djelu mogu biti u dijalogu i postojati simultano (400).

Psarra pak objašnjava kako arhitekti prostor osmišljavaju na način da razmišljaju kako će se netko u određenom vremenskom periodu kroz njega kretati i kako će onda ovisno o vremenu i kretanju taj prostor percipirati. Kada arhitekt zamišlja svoju građevinu, on je stvara tako da svoju ideju prenese na promatrača s obzirom na promatračev hipotetski put kroz prostor i vrijeme (67).

Tuan smatra da se prostor i vrijeme povezuju kretanjem, slobodom i dostupnošću te ističe kako su ideja prostora i vremena veoma subjektivne ideje podložne različitim interpretacijama (118). Ljudi imaju osjećaj prostora jer se po njemu mogu kretati, a osjećaj vremena jer biološki prolaze kroz različite faze. Tuan tvrdi da, ako o vremenu razmišljamo kao o nečemu što protječe, onda su mjesta pauze u tom protoku. Mjesto je statično, a vrijeme fluidno; mjesto ima organizirano značenje i zapravo je vidljiv prikaz jednog trenutka vremena (179).

Čini se kako dvije Zone, ona iz filma i ona iz romana, nisu u sasvim jednakom odnosu s vremenom. U romanu postoje brojni komentari kako je vrijeme u Zoni stalo, na primjer kada promatra mapu Zone Red razmišlja kako mu se ne sviđaju kamioni koji stoje pored garaže jer svi izgledaju kao novi iako tamo stoje već trinaest godina (27). Nadalje, kasnije promatra stakleni kiosk i dječja kolica u kojima je čak i tkanina više-manje čista i razmišlja o tome kako u Zoni stvari izgledaju kao da se baš ništa nije dogodilo (36). S druge strane po ulasku u Zonu čitatelj saznaje kako je asfalt u Zoni popucao i obrastao travom (35), a cisterne goriva pored garaže su hrđave (27). Dijelovi Zone u romanu *Izlet pored puta* vremenom se uništavaju, hrđaju, ali dijelovi ostaju besprijekorni, kao da su zaleđeni u vremenu. Zona, očigledno, nije ujednačena u svom odnosu prema vremenu. U Zoni u *Stalkeru* gledatelj nema dojam zaustavljenog vremena kao u romanu. U filmu je sve prikazano kao propalo i nagriženo vremenom, na primjer elektrovod je uništen, kuća se urušava, sve je puno paučine i prašine, građevine su obrasle travom i popucale su pa voda ulazi u njih. Sve to odaje dojam prirodnog protoka vremena što prostor čini realističnijim i prirodnijim. Nadalje, kada se govori o jedinstvu prostora i vremena o njemu se obično razmišlja u odnosu na kretanje (na primjer Tuan), a u objema Zonama taj odnos ima znatan odmak od realnog. U romanu Red, kada se vrate iz Zone nakon pet sati, razmišlja o tome kako u Zoni ne postoji vrijeme (52) jer se njima činilo kao da su unutra bili

sasvim kratko, dok u filmu ne nalazimo ekvivalentu tvrdnju. Međutim, razmišljamo li o prostoru i vremenu u okviru kretanja, koje se povezuju s tim koliko je opasnost udaljena ili koliko je sklonište udaljeno, odnosno koliko vremena nekome treba da dođe do skloništa i makne se od opasnosti, tada vrijeme i u filmu postaje veoma relativno. Ni u filmu ni u romanu u Zoni ne postoje sigurna mjesta; jednom kada se uđe unutra do samog izlaza sve je opasnost. Nesigurnost postaje još veća kada se promotri koliko je teško doći do izlaza, u romanu jer postoje fantastične zamke poput vještije hladetine, a u filmu jer je Zona sustav zamki. Sve to doprinosi dojmu da vrijeme sporo protječe u Zoni u odnosu na subjektivni dojam vremena van Zone. Razmišljajući o kronotopu dvaju narativa, moglo bi se doći do zaključka da je on zapravo baziran na opasnosti. Prostor je opasan te se zbog toga kroz njega junaci otežano kreću, odnosno sve im je daleko jer je svaki korak u Zoni kompliciran. Zbog nemogućnosti bijega od opasnosti prostor se doima velik, a vrijeme usporeno.

### **3.2.1. Zona kao muzej, estetika ruševina**

Kada se govori o odnosu prostora i vremena, ali i prostora i narativa, muzeji se ističu kao mjesta u kojima se stvara savršeno jedinstvo. Tako Psarra (111) smatra kako su muzeji mjesta gdje se arhitektura i narativ uistinu sjedinjuju jer su muzeji građevine koje se grade tako da njihov prostor bude pozadina narativu. Na primjer redosljed soba u muzeju se postavlja tako da posjetitelj ide od priče o paleolitikumu do priče o industrijskoj revoluciji. Tuan pak smatra kako se u određenim prostorima može primijetiti kult prošlosti, na primjer u očuvanim starim građevinama ili muzejima (194). S obzirom na to da su dijelovi Zone u romanu *Izlet pored puta* potpuno zamrznuti u vremenu, a u drugima se može vidjeti što vrijeme čini napuštenim prostorima, Zona bi se mogla promatrati kao muzej. Kužna četvrt i tvornica mogu se gledati kao spomenici jednog perioda i života ljudi u tom periodu; šine, rude pa čak i smeće na smetlištu ili automobili na parkingu mogu se vidjeti kao artefakti koji stoje u muzeju kako bi promatraču rekli nešto o prošlosti. Isto se može reći i za Zonu u filmu *Stalker*; na primjer stare građevine ili pomalo nejasan kompleks kroz koji prolazi lokomotiva prikazuju jedan trenutak postojanja ljudske vrste. Sličnu ideju nudi i Jameson (100), ali on smatra kako je Zona muzej u kojem artefakti ne govore o povijesti već o drugosti.

Kada bismo te prostore usporedili s relativno sličnim stvarnim prostorima (relativno jer ni u jednom stvarnom prostoru nema misterioznih zamki kakvih ima u navedenom fiktivnom prostoru) moglo bi se doći do zaključka da su takva prostranstva ljudima privlačna. Postoji

nekoliko pristupa kojima bi se mogla objasniti želja likova da uđu u zabranjenu Zonu, a ujedno i stvarna ljudska želja da ulaze u zabranjene prostore (zone) stvarnog svijeta. Odlazak u Zonu, kako u filmu *Stalker* tako i u romanu *Izlet pored puta*, mogao bi se promatrati kroz prizmu „pornografije ruševina“. U knjizi *Ruin Porn and the Obsession with Decay* [*Pornografija ruševina i opsjednutost propadanjem*] Siobhan Lyons objašnjava kako fasciniranost ruševinama u fotografiji, filmu, književnosti i naposljetku stvarnom životu proizlazi iz toga što ljudi vide ruševine kao sliku budućnosti i neizbježne sudbine koja im je opipljiva u sadašnjosti. Promatrajući ruševine ljudska vrsta dobiva jasnu sliku svoje sudbine, smrti, stoga ruševine brišu prostorno-vremensku granicu između sadašnjosti i budućnosti. Jedna takva ruševina je i Zona koja je jednom bila funkcionalan dio gradića Harmonta, a sada stoji kao spomenik prošlom vremenu; Zona u isto vrijeme reflektira povijest i postapokaliptičnu budućnost. Iako se analizom radnje filma i radnje romana zaključuje kako stalker i ulaze u Zonu zbog materijalne koristi ili ispunjenja želja, promatrajući sam prostor Zone kroz prizmu fascinacije ruševinama on se i sam po sebi može činiti privlačnim bez dodatne nagrade. Prostor Zone posjetiteljima daje moguću sliku budućnosti, smrti i kraja, a takvi prizori, sudeći po zaključcima koje je Lyons iznijela (6), u ljudima pobuđuju perverznu euforiju; psihološki je fenomen što ljudima takva vrsta spoznaje o fatalnom kraju pruža zadovoljstvo. Upravo to je jedan od razloga zašto se u prostoru Zone tako uspješno gradi narativ o mogućem kraju – apokalipsi svijeta kakav poznamo. Iako se Zona zbog svoje mogućnosti materijalne nagrade ili ispunjenja želja ne uklapa sasvim u teorijski okvir pornografije ruševina koji Lyons iznosi jer se obično takve ruševine povezuju i s materijalnim urušavanjem društva te potpunim beznađem, Zona i dalje može funkcionirati kao pogled u mračnu, dekadentnu budućnost vrste. Istinitost te teorije jednostavno se može potvrditi promatrajući jednu od najpoznatijih svjetskih ruševnih zona, Černobil. U zadnjih dvadesetak godina turistički obilasci Černobila stekli su veliku popularnost, iako je s racionalne strane teško objasniti zašto posjetitelji žele vidjeti mjesto katastrofe na kojem je radijacija i danas opasno visoka. Razmišljajući o pornografiji ruševina može se zaključiti kako je glavna motivacija većini posjetitelja osjećaj euforije ili uzbuđenja koji u njima pobuđuje pogled na uništeno mjesto. Povlačeći tu paralelu stječe se dojam da bi se našao veliki broj ljudi koji bi posjetili Zonu kada bi ona bila mjesto u stvarnome svijetu kako bi osjetili euforiju koju bi u njima pobudilo to mjesto, ali i da ove dvije fiktivne Zone u gledateljima ili čitateljima mogu pobuditi osjećaj euforije jer u njihovoj mašti pobuđuju ideju kako je to možda budućnost društva u kojem žive. Čumakova (2018) u svom radu o estetici ruševina spominje Zonu braće Strugacki te naglašava kako se Zona ne poklapa u potpunosti s ruskim fenomenom „Estetike je\*anja“, ali kako reflektira njegove osnovne ideje (82). Zona je prostor pun ruševina,

prostor u kojem vrijeme nije fiksno već ga za sebe formira svaki posjetitelj ili promatrač, što potvrđuje i sam Red kad kaže da „u Zoni nema vremena“ (52). Sve navedeno navodi na zaključak da se Zona može sagledavati kao muzej te da se njezina privlačnost može objasniti promatranjem estetike ruševina.

### 3.3. Utopija, distopija i heterotopija

Ovaj rad počiva na tezi da prostor utječe na percepciju cjelokupnog narativa stoga bi bilo dobro tu tezu na barem jednom primjeru testirati. Na primjer, upravo zbog prostora ova dva narativa mogu se promatrati u kontekstu distopijskih narativa. U brojnim znanstvenim radovima *Stalker* i *Izlet pored puta* spominju se u kontekstu utopije, distopije i heterotopije, a tako se promatraju upravo zbog prostora jer sama radnja tih dvaju djela nije nešto što bi se nužno povezivalo s tim žanrovima (iako je i takva interpretacija moguća).

Tom Moylan se u knjizi *Scraps of Untainted Sky* [*Otpaci neukaljanog neba*] fokusira na distopijske narative unutar znanstveno-fantastičnog žanra pa tako nudi niz definicija utopije i distopije. Na primjer, definiciji Lymana Towera Sargenta koji eutopiju definira kao dobro mjesto, a distopiju kao loše mjesto (127), Moylan dodaje i Segantovu elaboriraniju tvrdnju da je distopija tekst u kojem je detaljno opisano nepostojeće društvo smješteno u vrijeme i prostor koji su gori od onih u kojima čitatelji žive (177). Sargentova definicija upućuje na to da bismo Zonu mogli promatrati kao distopijski prostor jer on je zasigurno lošiji od onoga u kojemu čitatelji, odnosno gledatelji uistinu žive. Neke od fizičkih odrednica Zone poput urušenih građevina ili napuštenog smetlišta mogu se naći i u prostorima u kojima čitatelji odnosno gledatelji žive, ali ni jedno od stvarnih mjesta nema kompleksni sustav smrtonosnih zamki.

Moylan (155) smatra kako su tri ideje ključne za razumijevanje distopijskog narativa: prva je to da je utopija zapravo impuls, druga je da čitatelj mora razumjeti razliku između distopije i antiutopije, na što se nadovezuje i treća ideja političke diferencijacije distopije koja funkcionira s pozicije utopijskog pesimizma i onih koje funkcioniraju sasvim antiutopijski. Razlika između te dvije kategorije bi bila ta što se u utopijskom pesimizmu nastoji razmišljati objektivno dok antiutopija pretpostavlja potpuni očaj, koji u svojoj ostrašćenosti gubi objektivnost. Neki teoretičari (na primjer, Pearson 2018, Bouet 2013) smatraju *Izlet pored puta* distopijskim romanom, ali čak i ako ga se ne sagledava kao distopijski roman u njemu se svejedno može istaknuti distopijski prostor u kojem je utopijska želja utjelovljena u Zlatnom

balonu, a isto se može reći i za *Stalker* u kojem se utopijska želja utjelovljuje u Sobi. Ovakva bi se misao nadalje mogla potkrijepiti i tezama Fredrica Jamesona koji u svojoj knjizi *Archeologies of the Future* [*Arheologije budućnosti*] objašnjava kako je upravo utopijski impuls ono što pokreće cijelu radnju smještenu u distopijskom okruženju pozivajući se na Ernsta Blocha koji tvrdi kako je takav impuls u srži ljudske prirode (10). Kada govori o utopijskoj želji Jameson (72) ističe dva djela, a jedno od njih je upravo *Izlet pored puta*. On prostor Zone vidi kao čarobno mjesto radikalno drugačijeg prostora – prostora koji postoji iznad dokučivih zakona (73). Ističe Arturovu želju s kraja romana: „Sreća za sve, na dar, i da nitko ne izađe povrijeđen“ kao ultimativni utopijski impuls (75).

Nadalje, osim kao distopijski prostor Zonu možemo promatrati i kao prostor heterotopije. Mihai Burlacu (2015) promatra Zonu u filmu *Stalker* kao heterotopiju, oslanjajući se pritom na teorijski okvir Michela Foucaulta. Navodi kako se po njegovom mišljenju prostor Zone u filmu *Stalker* ne može smatrati ni utopijskim ni distopijskim prostorom, jer nije niti savršeno harmonično mjesto niti u potpunosti izgleda kao mjesto iz noćne more (73). Burlacu objašnjava kako je Zona zabranjeno mjesto i, baš kao u Foucaultovoj definiciji heterotopije krize, ona je mjesto koje ljudi u krizi traže; pri čemu je njihova kriza povezana s društvom i okolišem u kojem žive (73-74). Nadalje, ističe kako se Zona može smatrati i heterotopijom devijacije jer su sva tri lika devijantni u odnosu na društvene norme, odnosno sva tri lika bježe od institucionaliziranog društva kako bi ostvarili svoje želje u Zoni (74). Njegova ideja o promatranju prostora Zone kao heterotopije zajedno s teorijskim okvirom koji Michel Foucault (1986) nudi u svom radu doprinosi idejama koje se žele prenijeti u ovom radu. Iako Burlacu piše samo o Zoni u filmu *Stalker*, i Zona u romanu *Izlet pored puta* može se percipirati kao heterotopijski prostor. Prije svega ako Zonu promatramo kao muzej jednog vremena, onda je prema Foucaultovoj teoriji ona nužno i heterotopijski prostor. U četvrtom principu heterotopije, u kojem objašnjava kako su heterotopije komadići vremena, Foucault spominje kako su muzeji heterotopije beskrajne akumulacije vremena (26). Nadalje, Foucaultov peti princip heterotopije glasi:

„Heterotopije uvijek pretpostavljaju sustav otvaranja i zatvaranja koji ih u isto vrijeme izolira i čini dostupnima. Heterotopijski prostor nije potpuno dostupan kao javno mjesto. Ulaz je ili prisilan, poput ulaska u baraku ili zatvor, ili individua mora proći obrede ili pročišćenje. Da bi netko ušao unutra taj netko mora ima određeno dopuštenje i napraviti određene pokrete“ (26).

Zona je upravo takva, izolirana i dostupna u isto vrijeme – u nju je teško ući, ali ne i nemoguće. Nadalje, u romanu doznajemo da kada netko želi ući u Zonu uz dopuštenje Instituta, taj netko prije i poslije boravka u Zoni mora proći rituale. Rituali prije ulaska uključuju oblačenje crvenog odijela, a poslije izlaska onaj tko je bio u zoni mora proći kroz hangare za čišćenje što se podudara s navedenim heterotopijskim načelima.

#### 4. Zaključak

Cilj ovog rada bio je ukazati na važnost prostora u narativu analiziranjem njegovih različitih fizičkih odrednica. Prostor Zone ključna je komponenta i romana *Izlet pored puta* i filma *Stalker*; bez oslikavanja prostora ni jedan od narativa ne bi bio ostvariv. Zona, odnosno njezine fizičke odrednice osnovna su pokretačka sila radnje. U filmu junake motivira misteriozna Soba koja ostvaruje sve želje, a njihov put do Sobe Tarkovski oslikava kao opasnu avanturu kroz nesigurna šumska prostranstva i građevine nejasnih funkcija. Poigravajući se bojom i kadriranjem Tarkovski stvara turobnu Zonu koja kao da svojim prostranstvom zarobljava svakoga tko u nju uđe. Postavljajući junake u klaustrofobične zatvorene prostore ispunjene vodom i otvorenu prirodu u kojoj se skriva smrtonosna, nevidljiva prijetnja Tarkovski na ekranu stvara prostor ispunjen nelagodnom. Čini se kako Zona koju gradi ostavlja dojam nelagode zato što, iako je fiktivna, ne izgleda bitno drugačije od prostora u stvarnome svijetu. Braća Strugacki svoju Zonu grade nešto drugačije. Sukladno teoriji estetike ruševina bilo bi očekivano da prostor poput Zone u gradiću Harmont pobuđuje učestali ljudski strah od neizbježne propasti, smrti ili kraja svijeta kakav poznajemo, ali dodajući fantastične elemente koji se čine potpuno nerealnima braća Strugacki nude olakšanje koje u filmu izostaje. Kao još jedna bitna razlika između dviju Zona ističe se i njihova veličina. Iako se ne doznaje točna veličina ni jedne Zone, u filmu se osim pri ulasku Stalkera, Profesora i Pisca ne prikazuje (a niti ne spominje) granica Zone, dok je roman ispunjen opisima koji daju jasnu ideju njezinih granica, zbog čega se čini kako je iz Zone u romanu lakše pobjeći i što je oslikava kao manje opasnu. Što se tiče motivacije koju junacima nudi prostor Zone ona se u romanu ne očitava samo u ostvarenju želja pomoću nadnaravnog Balona koji se nalazi u rudokopu, već i u novčanoj nagradi koju stalker dobivaju prodajući artefakte iznesene iz Zone. Svaki pojedinačni element koji postoji u prostoru, kako u romanu tako i filmu, na primjer vodene mase, građevine, oznake udaljenosti, vagoni ili šine, utječe na narativ.

Ovakva analiza prostora oslikanog u filmu ili romanu pokazuje koliko je pri proučavanju filma ili književnosti važno proučiti njihov prostorni aspekt. Svaka umjetnost je kompleksna i njezino značenje može biti interpretirano na najrazličitije načine. Promatrajući romane ili filmove kroz prizme arhitekture, geografije i psihogeografije otkrivamo nove slojeve značenja narativa. Na primjer, analiza prostora u *Izletu pored puta* ili *Stalkeru* otkriva nam kako su ta djela povezana s distopijskim narativima. Stvarajući takve analize koje zatim mogu biti korištene zajedno s već postojećima koje se temelje na teorijskim okvirima znanosti o

književnosti ili znanosti o filmu pruža se mogućnost boljeg razumijevanja tih umjetnosti u cijelosti.



## 5. Bibliografija

### 5.1. Izvori

Strugackie, Arkadij i Boris. *Piknik na obočine*. Izdatel'skij dom „Dejč“, 2010.

Tarkovskij, Andrej. *Stalker*. Mosfil'm, 1979.

### 5.2. Literatura

„The 100 Greatest Foreign-language Films: Who Voted?“ BBC Culture. 2022. Dostupno na: [www.bbc.com/culture/article/20181029-the-100-greatest-foreign-language-films-who-voted](http://www.bbc.com/culture/article/20181029-the-100-greatest-foreign-language-films-who-voted) (pregledano 28.7.2023).

Abbott, H. P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2008.

Alaniz, José. „([Post-] Soviet) Zone of Dystopia: Voronovich/Tkalenko's 'Sterva'“. *The Slavic and East European Journal*, sv. 57, br. 2, 2013, str. 203–228.

Alifragkis, Stavros. „Mapping Andrei Tarkovsky's *Stalker* An architectural exploration of the 'Zone'“. *Forms of the Cinematic Architecture, Science, and the Arts*, uredio Mark E. Breeze. Bloomsbury Academic, 2021.

Bachelard, Gaston. *Poetika prostora*. Alef, 2005.

Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Voprosy literatury i estetiki*. Hudožestvennaja literatura, 1975.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Burlacu, Mihai. „The 'Zone' as Heterotopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*“. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VII: Social Sciences • Law •*, sv. 8 (57), br. 2, 2015, str. 69-76.

Cresswell, Tim. *Place: An Introduction*. Wiley Blackwell, 2015.

Čumakova, Varvara Pavlovna. „Ėstetika ruin v vernakuljarnoj fotografii ruskojazyčnyh social'nyh media: postanovka problemy issledovanija“. *Nauka televidenija*, sv. 14, br. 3, 2018, str. 74-90.

Foster, David. „Where flowers bloom but have no scent: the cinematic space of the Zone in Andrei Tarkovsky's *Stalker*“. *Studies in Russian and Soviet Cinema* sv. 4, br. 3, 2010, str. 307-320.

- Foucault, Michel. „Of Other Spaces“. *Diacritics*, sv. 16, br. 1, 1986, str. 22–27.
- Hojić, Aida A. „Forbidden Places, Tempting Spaces, and the Politics of Desire“. *Palgrave Macmillan US eBooks*, 2003, str. 123–140.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- Lash, Dominic. „‘You Can’t Imagine How Terrible It Is to Make the Wrong Choice’ – Faith, Agency and Self-Pity in Andrei Tarkovsky’s *Stalker*“. *Quarterly Review of Film and Video*, sv. 36, br. 4, 2019, str. 264–285.
- Lukić, Marko. *Geography of Horror: Spaces, Hauntings and the American Imagination*. Palgrave Macmillan, 2022.
- Lyons, Siobhan. *Ruin Porn and the Obsession with Decay*. Springer International Publishing, 2018.
- McAndrew, Francis T. „The Psychology, Geography, and Architecture of Horror: How Places Creep Us Out“. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, sv. 4, br. 2, 2020, str. 47-62.
- Moylan, Tom. *Scraps Of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Routledge, 2000.
- Ožegov, Sergej Ivanovič. *Tolkovij slovar' ruskogo jazyka*. Onniks, 2010. Dostupno na: <https://cyberlan.com.ua/wp-content/uploads/2015/07/Tolkovij-slovarj-ruskogo-yazika.pdf> (Pregledano 21.9.2023.)
- Psarra, Sophia. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. Routledge, 2009.
- Riley, John A.. „Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky’s *Stalker*“. *Journal of Film and Video*, sv. 69, br. 1, 2017, str. 18–26.
- Ryan, Marie-Laure, et al. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Ohio State University Press, 2016.
- Strugacki, Arkadij i Boris. *Izlet pored puta*. Zagrebačka naklada, 2021.
- Tarkovski, Andrej. *Zapečaćeno vreme*. Akademska knjiga, 2018.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 2001.

Žižek, Slavoj. „The Thing From Inner Space on Tarkovsky. *Angelaki*, sv. 4, br. 3, 1999, str. 221–231.

## 6. Popis korištenih slika u tekstu

Redni broj	Opis slike	Izvor
2.	<i>Stalker</i> 0:53	Tarkovskij, Andrej. <i>Stalker</i> . 1979.
3.	<i>Stalker</i> 1:30	Tarkovskij, Andrej. <i>Stalker</i> . 1979.
4.	<i>Stalker</i> 1:26	Tarkovskij, Andrej. <i>Stalker</i> . 1979.
6.	Hidroelektrana na Jägala-Joa	Autor nepoznat. „Jägala-Joa hydropower plant“. <a href="http://wikimapia.org/20948967/J%C3%A4gala-Joa-hydropower-plant#/photo/2200101">http://wikimapia.org/20948967/J%C3%A4gala-Joa-hydropower-plant#/photo/2200101</a> . Pristupljeno 23.6.2023.
7.	Jägala	Hannu. „Jägala HEP near Jägala Waterfall, Estonia undergoing renovation. The site was used for filming Tarkovsky's <i>Stalker</i> “. 2009. <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J%C3%A4gala_HEP,_Sept_2009.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J%C3%A4gala_HEP,_Sept_2009.jpg</a> . Pristupljeno 23.6.2023.
8.	<i>Stalker</i> 0:44	Tarkovskij, Andrej. <i>Stalker</i> . 1979.

## Sažetak

Prikaz Zone u romanu *Izlet pored puta* Arkadija i Borisa Strugackog i filmu *Stalker* Andreja Tarkovskog

Ruski redatelj Andrej Tarkovski u suradnji s Arkadijem i Borisom Strugackim 1979. godine snima film *Stalker* inspiriran znanstveno-fantastičnim romanom *Izlet pored puta* koji su braća Strugacki izdala 7 godina ranije. Iako se roman i film u mnogočemu razlikuju u oba djela ključan je prostor Zone. Cilj ovog rada jest analizirati fizičke odrednice prostora Zone u tim djelima te pokazati koliko je važna uloga prostora u filmu i književnosti. Analiza je napravljena u uvjerenju da se samo interdisciplinarnim istraživanjem mogu otkriti sva značenja prostora stoga se oslanja na radove humanističkih geografa Yi-Fu Tuana i Tima Creswella, arhitekata Sophie Psarre i Stavrosa Alifragkisa, psihologa Francisa McAndrewa, profesora književnosti Marka Lukića i Toma Moylana, filozofa Gastona Bachelarda i književnog teoretičara Mihaila Bahtina. Oslanjajući se na navedena teorijska djela u radu se promatraju različiti aspekti prostora Zone s ciljem otkrivanja kako svaki od njih pojedinačno utječe na narativ što posljedično otkriva kako prostor uopće utječe na narativ.

Ključne riječi: Andrej Tarkovski, *Stalker*, Boris Strugacki, Arkadij Strugacki, *Izlet pored puta*, prostor, narativni prostor, teorija književnosti, teorija filma

## Summary

The Portrayal of the Zone in the Novel *Roadside Picnic* by Arkady and Boris Strugatsky and in the Movie *Stalker* by Andrey Tarkovsky

In 1979 Russian director Andrey Tarkovsky in collaboration with Arkady and Boris Strugatsky made the movie *Stalker* inspired by the novel *Roadside Picnic*, published 7 years prior by Strugatsky brothers. Even though, the movie and the novel differ in numerous aspects, the Zone is the key element of both narratives. The aim of this thesis is to analyze features of the Zone in these works and by doing so to emphasize the importance of space in movies and literature in general. The analysis is carried out in the belief that the only possible way of discovering the meaning of space is by approaching the problem interdisciplinary; that is why the works by human geographers Yi-Fu Tuan and Tim Creswell, architects Sophia Psarra and

Stavros Alifragkis, psychologist Francis McAndrew, professors of literature Marko Lukić and Tom Moylan, philosopher Gaston Bachelard, and literary critic Mikhail Bakhtin were included in theoretical framework of this analysis. By observing these theoretical works different spatial aspects of the Zone are analyzed with the intention of unveiling their meaning and simultaneously discovering the role of space in narratives in general.

Keywords: Andrey Tarkovsky, *Stalker*, Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky, *Roadside Picnic*, space, narrative space, literary theory, film theory

## Резюме

Изображение Зоны в романе *Пикник на обочине* Аркадия и Бориса Стругацких и в фильме *Сталкер* Андрея Тарковского

В 1979 году русский режиссёр Андрей Тарковский в сотрудничестве с Аркадием и Борисом Стругацкими снял фильм *Сталкер* по мотивам повести *Пикник на обочине*, которую братья Стругацкие опубликовали 7 лет раньше. Несмотря на то, что фильм и повесть отличаются во многом, у обоих Зона играет ключевую роль. Целью этой работы является анализ особенностей пространства Зоны в этих произведениях, который позволяет лучше понять важность пространства в фильмах и литературе в целом. Анализ проводится в убеждении, что пространство в литературе можно полностью понять только используя междисциплинарный подход, поэтому работы гуманитарных географов Й-Фу Туана и Тима Крессвелла, архитекторов Софии Пессары и Ставроса Алифрагкиса, психолога Франциса Макэндрюя, профессоров литературы Марка Лукича и Тома Мойлана, философа Гастон Башлара и литературоведа Михаила Бахтина использованы как теоретическая основа этой работы. Разные аспекты пространства Зоны анализированы, используя эти теории, с целью понять, как каждый из них влияет на нарратив, что соответственно обнаруживает как пространство вообще влияет на нарратив.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, *Сталкер*, Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий, *Пикник на обочине*, пространство, пространство повествования, литературная теория, теория кино