

Analiza krajolika u filmovima Andreja Tarkovskog

Dreno, Vito

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Science / Sveučilište u Zagrebu, Prirodoslovno-matematički fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:217:689416>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Faculty of Science - University of Zagreb](#)



Sveučilište u Zagrebu
Prirodoslovno-matematički fakultet
Geografski odsjek

Vito Dreno

Analiza krajolika u filmovima Andreja Tarkovskog

Prvostupnički rad

Mentor: izv. prof. dr. sc., Lana Slavuj Borčić

Ocjena: _____

Potpis: _____

Zagreb, 2023.

ZAHVALA

Volio bi se posebno zahvaliti profesorici Lauri Šakaji zbog iznimnog truda i pomoći pri izradi završnog rada. Posebno bi htio istaknuti njen interes za ovu pomalo nekonvencionalnu temu završnog rada i htio bi se zahvaliti za svaki dobar savjet pomoći koji je pružila tokom izrade rada. Također, zahvalio bi se i svojoj mentorici, profesorici Lani Slavuj Borčić, na suradnji i pomoći nakon odlaska profesorice Šakaje u mirovinu.

Vito Dreno

Sveučilište u Zagrebu
Prirodoslovno-matematički fakultet
Geografski odsjek

Prvostupnički rad

Analiza krajolika u filmovima Andreja Tarkovskog

Vito Dreno

Izvadak: Cilj je analizirati krajolike prikazane u filmskom stvaralaštvu redatelja Andreja Tarkovskog kako bi se objasnila povezanost geografije i filmskog medija. Analizirat će se krajolici u filmovima "Andrej Rubljov" (1968.) "Solaris" (1972.), "Ogledalo" (1975.), "Stalker" (1979.) i "Nostalgija" (1983.). Istraživanje filmskih krajolika zasnivat će se na metodama promatranja, deskripcije i interpretacije odabranih filmskih prizora te na iščitivanju dostupne literature o redatelju, filmskoj produkciji i mjestima gdje su se snimale pojedine filmske scene. Istraživačka pitanja su sljedeća: Koje je prostore redatelj odabrao kao inspiraciju za prikaz krajolika u pojedinim filmovima? Koje poveznice postoje između prikazanih prostora i kulturnih, religijskih, političkih i povijesnih obilježja ruskog društva? Koju ulogu pojedini krajolici imaju u radnji filma i koju poruku prenose? Koji je socio-kulturni značaj pojedinih krajolika odabranih za film?

29 stranica, 3 grafičkih priloga, 0 tablica, 40 bibliografskih referenci; izvornik na hrvatskom jeziku

Ključne riječi: krajolik, identitet, Rusija, film

Voditelj: izv. prof. dr. sc., Lana Slavuj Borčić

Tema prihvaćena: 9. 2. 2023.

Datum obrane: 23. 2. 2024.

Rad je pohranjen u Središnjoj geografskoj knjižnici Prirodoslovno-matematičkog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Marulićev trg 19, Zagreb, Hrvatska.

BASIC DOCUMENTATION CARD

University of Zagreb
Faculty of Science
Department of Geography

Undergraduate Thesis

Landscape analysis in movies by Andrei Tarkovsky

Vito Dreno

Abstract: The goal of this undergraduate thesis is to analyse the landscapes of films by director Andrei Tarkovsky in order to establish a correlation between geography and cinema. Landscapes will be analysed in movies such as Andrei Rublov (1968.), Solaris (1972.), Mirror (1975.), Stalker (1979.) and Nostalgia (1983.). The research is based on methods of observation, description and interpretation of chosen scenes. Research literature includes information about director's biography, film production and locations where the aforementioned films were shot. Research questions: Which locations did the director choose to depict landscapes in certain scenes? What is the correlation between depicted locations and cultural, religious, political and historical aspects of Russian society? What is the purpose of chosen landscapes and what message do they convey? What is the socio-cultural implication of depicted landscapes in the films?

29 pages, 3 figures, 0 tables, 40 references; original in Croatian

Keywords: landscape, identity, Russia, film

Supervisor: Lana Slavuj Borčić, PhD, Associate Professor

Undergraduate Thesis title accepted: 09/02/2023

Undergraduate Thesis defense: 23/02/2024

Thesis deposited in Central Geographic Library, Faculty of Science, University of Zagreb, Marulićev trg 19, Zagreb, Croatia

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.2 ANDREJ TARKOVSKI (1932. – 1986.)	2
2. RASPRAVA	
2.1 ANDREJ RUBLJOV (1968.)	4
2.2 SOLARIS (1972.)	12
2.3 OGLEDALO (1975.)	15
2.4 STALKER (1979)	19
2.5 NOSTALGIJA (1983.)	24
3. ZAKLJUČAK	26
4. LITERATURA I IZVORI	28
5. POPIS SLIKA	IV

1. UVOD

Geografija obuhvaća veoma široki spektar različitih objekata istraživanja koji su sastavni dio ljudskih aktivnosti u prostoru. Objekt istraživanja koji najvjerodostojnije predstavlja složenost ljudskog djelovanja u prostoru, zajedno sa svim prirodno-geografskim i društveno-geografskim elementima jest krajolik. Krajolik je, uz različite interpretacije i definicije, kroz povijest geografije tvorio osnovu geografske znanosti koja se zadržala i danas upravo zbog sinteze pojedine kulture s njenim prostornim obuhvatom. Zasebni elementi kulture, poput jezika, običaja, religije itd. sastavni su dio pojedinačnog ili grupnog identiteta. Koncept identiteta, unutar kulturne geografije, usko je vezan za koncept krajolika. Umjetnost iz perspektivne geografije služi kao alat koji omogućuje fuziju elemenata krajolika s kulturom povezano s vizijom autora kroz književnost, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu i kinematografiju. U analizama kulturnih krajolika, uz sve navedene oblike umjetnosti, kinematografija tj. filmska umjetnost najmanje je zastupljena. Film predstavlja idealni spoj vizualnih motiva isprepleten s ideologijom, filozofijom, politikom i biografijom redatelja koji su predloženi uz pomoć ostalih simboličko-metaforičkih elemenata filma: likovima, prostorno-vremenskim kontekstom, dijalogom, radnjom i glazbom. Filmografija Andreja Tarkovskog, prema svim navedenim elementima čini više nego adekvatan objekt istraživanja (kulturne) geografije kroz analizu krajolika u prizorima izdvojenih filmova: Andrej Rubljov (1966.), Solaris (1972.), Ogledalo (1975.), Stalker (1979.) i Nostalgija (1979.). Cilj ovog rada jest upoznati se s motivima koji su potakli redatelja na snimanje pojedinog filmova, te uz analizu, primarno krajolika, utvrditi korelaciju između filmske umjetnosti i geografske znanosti preispitujući ideje ruskog identiteta, mjesta, religije (pravoslavne kršćanske Crkve) i pripadnosti. Prostorni obuhvat (filmova) je pretežno usredotočen na krajolike Rusije, odnosno bivšeg Sovjetskog Saveza, i Italije koji su dominantni u filmu Nostalgija. Kontekstualizacija za analizu će biti prisutna kroz deskripciju filmske radnje i izdvojenih filmskih scena. U nastavku će biti dat kratak pregled Tarkovskijeve biografije i različiti socijalno-povijesni faktori koji su utjecali na njegovo filmsko stvaralaštvo. Nakon toga slijedi analiza krajolika s naglaskom na kulturno-geografske aspekte i prostorno relevantne motive u nastajanju pojedinog filma. Primarna literatura i izvori koji će se koristiti su već navedeni filmovi, dostupni tekstovi, publikacije i knjige koje se odnose na redatelja i njegove filmove, kao i dostupna geografsko-povijesna znanstvena literatura. Analiza Tarkovskijevih filmova može biti prisutna na filozofskoj, kinematografskoj, biografskoj, sociološkoj, psihološkoj itd. razini, ali cilj ovog rada jest da se analiziraju krajolici, radnja i likovi na geografskoj razini i kroz perspektivu kulturno-geografskog stajališta.

1.2 ANDREJ TARKOVSKI (1932. – 1986.)

Razumijevanje, praćenje i shvaćanje Tarkovskijevih filmova zahtjeva upoznavanje gledatelja s osobnim životom i životnim uvjetima redatelja. Najvažnije informacije su dostupne na internetskim stranicama ([Andrei-Tarkovsky](#) i [imdb](#), URL 1 i 2) ali za interpretaciju i simboličko shvaćanje filmova u cijelosti te pronalaženje informacija o uvjetima i poteškoćama snimanja i prostorima koji su inspirirali filmske krajolike korištene su knjige *Zapečaćeno Vrijeme* (1987.) i *Martirologij Dnevnici 1970. – 1986.* (1994.) čiji je autor sam redatelj.

Andrej Arsenijevič Tarkovski rođen je 1932. u malenom selu Zavražje koje se nalazi unutar ruske oblasti Kostroma sjeveroistočno od Moskve uz porječje rijeke Volge. Većinu svoga djetinjstva proveo je u susjednom gradu Jurjevecu sa svojom majkom Marijom i ocem Arsenijem koji je napustio obitelj dok je Andrej imao 5 godina. Nakon što je upisan u školu, s majkom i sestrom Marinom preselio se u Moskvu, točnije okrug Zamoskvorečje gdje je odrastao i završio filmsko akademsko obrazovanje u Institutu za kinematografiju (VGIK) u radionici Sergeja Gerasimova. Preseljenje u novu okolinu zajedno s očevim napuštanjem obitelji uvelike je inspiriralo Tarkovskog u snimanju autobiografskog filma *Ogledalo* gdje uz pomoć brojnih sjećanja iz djetinjstva, između ostalog, prvi puta istražuje temu *mjesta*, odnosno što i zašto određeni prostor čini posebnim u usporedbi s ostalim. Pri završetku studija, Tarkovski je zbog Hruščovljeve politike otvaranja i destalinizacije Sovjetskog Saveza imao širi pristup filmskom stvaralaštvu redatelja sa Zapada poput Hirasawe i Bergmana koji su uvelike inspirirali Tarkovskog u vlastitim filmskim kreacijama. Već kao i student se iskazao kao izvrstan redatelj s neponovljivom vizijom i izražajem putem filma da je već 1961. osvojio prvo mjesto na studentskom filmskom festivalu u New Yorku s filmom *Valjak i Violina* (1960.) pod vodstvom svoga mentora Grigorija Čuhraja. Prvi dugometražni film, pod nazivom *Ivanovo djetinjstvo* (1962.), utjelovljuje Tarkovskijevu sposobnost kao redatelja da uz pomoć kamere i vrlo efikasno izvedenih kadrova prikaže izrazito intimnu priču inspiriranu djetinjstvom koje je unakazio Drugi svjetski rat i kakve je posljedice imao na život i odrastanje njegove generacije. Film, u geografskom smislu, prikazuje ravničarske krajolike Čerkaške oblasti kojom teče rijeka Dnepar, te grad Kaniv u Ukrajini gdje je većina filma snimljeno. Snimanje filmova unutar granica Sovjetskog Saveza, preciznije u današnjoj Ruskoj Federaciji i Ukrajini, jedna je od glavnih značajki Tarkovskijevih filmova što ujedno omogućuje jedinstveni uvid u impozantna prostranstva i složene klimatsko-vegetacijske krajolike istočne Europe. Iako se navedeni film neće detaljnije analizirati kao njegovi kasniji filmski uradci, važno je spomenuti kako je upravo

Ivanovo djetinjstvo monumentalno djelo koje je postavilo temelje za daljnji razvoj Tarkovskijeve karijere unutar kinematografije u Sovjetskom Savezu.

Jedna od bitnih stavki koje su utjecale na produkciju, promoviranje i prikazivanje sovjetski filmova i drugih umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća jest politika cenzura i medijska propaganda. Osnivanjem i uspostavom Sovjetskog Saveza 1922. godine osnovana je i Glavna uprava za zaštitu državnih tajni u tisku uz pomoć koje je država imala sposobnost kontroliranja svih medijskih kuća za distribuciju javnih publikacija. Naravno, cenzura je uvedena kako bi se disecirale a zatim limitirale sve informacije iz inozemnih izvora s ciljem reduciranja štetnog i zaraznog utjecaja Zapadne kulture (Sinitsyna O., 1998.). Cenzura je predstavljala prepreku ne samo umjetnicima i novinarima, već i općenitoj sovjetskoj javnosti uskraćujući izražavanje slobodnog govora i protesta protiv političkih deklaracija. Komitet za umjetnost i kulturu donio je odluku kako bi se izbjegli nesporednosti i tajna značenja umjetničkih i književnih djela da socijalni realizam bude jedan jedini prihvatljivi umjetnički stil izražavanja (Sinitsyna O., 1998.). Donesena odluka ostavila je vidljivi trag u arhitekturi, urbanizmu i graditeljstvu ukorijenjeni u planski i industrijsko-orijentirani pravac urbanizacije sovjetskih gradova. Slični prizori dominantni su u filmovima poput Solaris i Stalker koji upućuju na nezaobilazan stisak sovjetske ruke nad svim aspektima kulture. Tarkovski se vrlo često susretao s problemima koje je cenzura državne vlasti nametala – na primjer, ograničavalo se prikazivanje Ogledala što je izazvalo jaz među brojnim filmskim kritičarima, neki od kojih su ga kritizirali u javnosti kao pobornika kapitalističkog režima i antisovijetista (Tarkovski A., 1977.). Prilično tome, film Andrej Rubljov, od svojeg originalnog trajanja od 205 minuta izrezan je više puta kroz povijest svoga postojanja s najkraćom postojanom verzijom od 145 minuta za vrijeme političke vlasti Brežnjeva i tek je 25 godina nakon nastanka objavljena puna, originalna verzija filma (imdb, URL 2). Tarkovskijevi filmovi su tek krajem 80-ih godina 20. stoljeća dosegli kina zapadnog Svijeta probijajući se kroz mora nametnute cenzure. Istaknuti primjeri savršeno demonstriraju kako restriktivne politike pojedine države, u ovome slučaju cenzura medija, može utjecati na konstrukciju kulture i njeno prostorno širenje.

Posljednje, prije analize pojedinih filmova, potrebno je naglasiti kako Tarkovski u svojoj knjizi *Zapečaćeno Vrijeme* govori o prezentaciji kulture pojedinih država i naroda kroz filmski mediji s naglaskom na vlastitu, odnosno rusku. Evidentna je prisutnost, često i kritika, ruskog nasljedstva kojeg smatra dijelom svoga identiteta i upravo je to ono što čini srž ovoga rada.

2.1 ANDREJ RUBLJOV (1966.)

Redosljed analize filmova će biti kronološki prema godinama završetka njihova snimanja. Prvi od njih je polubiografski epik pod nazivom Andrej Rubljev. Polubiografski, a ne biografski, jer radnja filma prati život najpoznatijeg ruskog ikonografa Srednjega vijeka, Andreja Rubljeva, o čijem se životu ne zna mnogo. Tarkovski je odlučio poslužiti se umjetničkom slobodom kako bi nadopunio ono malo što je poznato o Rubljevom životu iz njegovih freski i usmenom predajom. Rubljev, osim što je bio poznat po svojoj ikonografiji, bio je također redovnik i svetac Ruske pravoslavne Crkve. Točna godina njegova rođenja nije poznata i zato se film ne trudi previše precizirati detalje koje se odnose na poznate činjenice o njegovom životu, već je pozornost prebačena na važnost njegovih djela i njegova nasljeđa. Film je snimljen u crno-bijeloj boji što ni malo ne oduzima od ljepote, estetike i veličanstvenosti koju je Tarkovski uspio postići s kreativnim snimateljskim radom, inovativnom uporabom svjetla i sjene, te je iskazao kompetenciju u pisanju scenarija zajedno s odabirom glumaca. Glavnu ulogu, ulogu Rubljeva, glumi Anatoli Solonitsyn koji se iskazao kao iznimno talentiran i svestran glumac, te se često ponovno pojavljuje kao jedan od glavnih glumaca u ostalim Tarkovskijevim filmovima, poput *Ogledalo*, *Solaris* i *Stalker*.

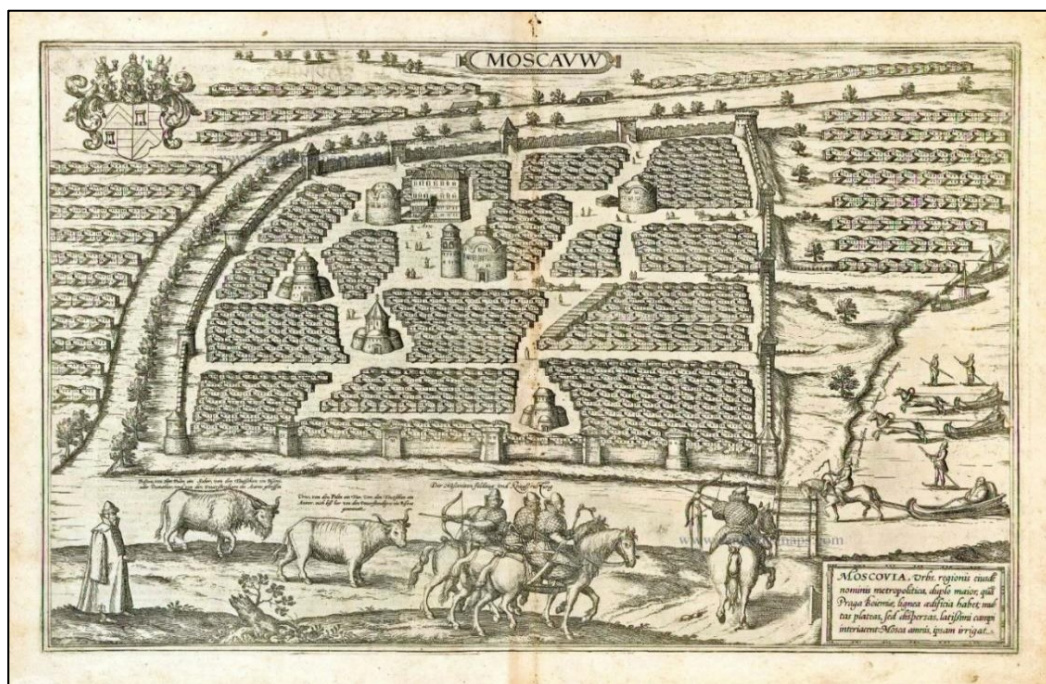
Film započinje s naizgled neobičnim prizorom gdje čovjek pokušava uz pomoć vrlo primitivnog letećeg balona, s vrha crkve, pobjeći od bijesne nadolazeće rulje ljudi. U panici i strahu, čovjek nespretno uspije poletjeti s balonom usprkos pokušaja da ga zaustave i izdigne se u visine gdje mu se pruži pogled na nizinska prostranstva ruskog krajolika. Prikazani, nepoznati krajolik snimljen je uz rijeku Nerlj, koja je dio porječja Volge, sjeverozapadno od grada Vladimira (Tarkovski A., 1979.). Spomenuta crkva je Crkva Pokrova na Nerlu, koja se nalazi na samome ušću rijeke i simbol je ruskog pravoslavlja u Srednjem vijeku. Ruralni krajolik je ispunjen riječnim dolinama, manjim džepnim jezerima, aluvijalnim i naplavljenim ravnicama, te brojnim seoskim nastambama. Uvod filma nije ukomponiran u ostatak filmske radnje, ali je bitno istaknuti ga jer je inspiriran ruskom legendom o izumitelju Furtzelu koji je navodno početkom 18. stoljeća izumio leteći balon na vrući zrak prije službenog priznanja izuma braće Montgolfier. Tarkovski je preuzeo legendu i smjestio je događaj u 15. stoljeće, kada je bilo apsurdno pomisliti da bi izum poput tog uopće bio moguć zbog čega je i jasno zašto zbunjen, prestrašen i bijesan narod pokušava uhvatiti Furtzela. Tarkovski se igra s idejom reprezentacije fiktivnog događaja koji je sastavni dio ruskog folklora te ga uspijeva primijeniti na tristo godina stariji kontekst istog kulturnog i etničkog prostora. Rezultat, odnosno izazvana reakcija naroda je prikazana jednako kao i u legendi što iskazuje nepromjenjivost i netrpeljivost ruskog

stanovništva kroz povijest. Zajedničke karakteristike koje dijeli isti narod u različitim povijesnim razdobljima metaforično ukazuje na vrstu inherentnog identiteta svih Rusa. Identitet se kroz čitav film manifestira kroz kršćansko pravoslavlje te kako ono oblikuje kulturnu sferu ruske državne i vlastite etničke svijesti. Konceptualizacija ruskog identiteta kroz formiranje i širenje pravoslavlja u kasnome Srednjem vijeku, te uloga pravoslavne ortodoksne Crkve u stvaranju narodnosti i transformaciji ruskog prostora jest u središtu geografskog istraživanja ovog filma. Nadalje, radnja se prebacuje na 1400. godinu i migraciju nekoliko pravoslavnih redovnika, od kojih je jedan i Andrej Rubljov, prema sljedećoj crkvi koju je potrebno oslikati. U narednim scenskim prizorima prikazan je odnos između puka, naroda i pravoslavnih redovnika koji je utjelovljen u liku skomoroha. Skomoroh na humorističan i podrugljiv način kritizira kralja i njegovu vladavinu dok istovremeno zabavlja kraljev narod. Skomorosi su često služili kao instrument izražavanja nezadovoljstva prema socijalnoj opresiji koja jest još i tada bila veoma prisutna među ruskim stanovništvom. Očigledno je kako nije svo stanovništvo bilo zadovoljno crkvenim postupcima i radom redovnika, odnosno nisu previše marili za religiju ili umjetnost zbog preopterećenosti sa svakodnevnim preživljavanjem. Ističu se društveni uvjeti u kojima je većina kmetstva i zemljoradnika živjela u to doba. Ovisili su o klimatskim uvjetima zbog žetve i poljoprivrednih usjeva što je uvjetovalo opstanak ali i često visoku smrtnost ruralnog stanovništva radi oskudice hrane. Odnosi, različito poredanih, hijerarhijskih socijalnih grupa prikazani su u filmskoj radnji s dolaskom bojara ili boljara koji naglašuju svoju prisutnost nasiljem i otvorenom demonstracijom nadmoći. Tarkovski ukazuje se na već generacijski ustanovljen feudalni sustav čiji se vrhunac bliži kraju uvjetovano pojavom građanstva i neprestanim bolestima, ratovima i političkom rekonstrukcijom društva.

Radnja se nastavlja 1405. godine, putovanjem Rubljova i ostalih redovnika u Grčku, te kasnije povratkom u Rusiju odnosno tadašnju Veliku moskovsku kneževinu. Kultura odijevanja, jezik i arhitektura razlikuje se od one kod pravoslavnih redovnika, ruskog naroda i vojske. U filmu je moguće pronaći koncepte imaginativne geografije (Šakaja L., 2015.), gdje praćenjem puta koji je Rubljov prešao oblikuje se slika prostora srednjovjekovne Europe. Redatelj je postavio temelje prostorne (virtualne) stvarnosti i ostavio je dovoljno prostora za nadopunjavanje potrebnih praznina, koje prema gledatelju čine suvisli i logički sklopljen prostorni obuhvat same radnje. Usporedba različitih kultura naroda kroz Srednji vijek u velikoj je mjeri prisutna u filmu. Misao imaginativne geografije korespondira sa prizorom kada Rubljov dolazi u doticaj s poganskim narodima i plemenima ruskog prostora. Suvremenu rusku kulturu oblikovalo je iznimno mnogo različitih tradicijskih, religijskih i političkih faktora, tako se ne smiju zanemariti drveni spiritualno-magijski oblici religije poput šamanizma, animalizma i totemizma. Rubljov

predstavlja utjelovljenje pravoslavnocentrične ruske civilizacije koja ostvaruje kontakt s nepoznatim i naizgled nastranim obredima i ritualima poganskih naroda. Stvaranje suvremene narodnosti, izgrađene na samoodređenju pojedinaca prema vlastitom jeziku, religiji i tradiciji dugotrajan je proces prilagodbe, miješanja i interakcije različitih aspekata pojedinih društvenih grupa kroz prostorno-vremensku integraciju. Prema J.G von Herderu, *Bildung*, odnosno subjektivni osjećaj unapređenja kroz obrazovanje predstavlja sveukupnost iskustava koji tvore koherentni identitet i osjećaj zajedničke ljudske sudbine (Forster M., 2022.). Tarkovski tako naglašava važnost, ne samo političkih i vojnih sukoba, već i onih koji su proizlazili iz ideoloških, vjerskih i kulturnih razlika. Koncept *drugih* jest ono što se u imaginativnoj geografiji spominje u europocentričnom kontekstu nadmoći, odnosno postavljanju granice normalnosti između „nas“ i „onih“ stoga je jednako tako primjenjivo i na situaciju u kojoj se pronašao Rubljev u susretu s nekrštenim narodima Rusije. Diferencijacija nas od onih drugih jedna je od osnovnih preduvjeta za stvaranje identiteta. Razlika između pravoslavne i poganske tradicije simbolički je prikazana kroz promjenu krajolika. U filmu je izražena jasna distinkcija između krajolika naseljenog ruskim stanovništvom unutar feudalnih gospodarstava (prorijeđene i posječene šume, poljoprivredna polja, osamljena gospodarstva, manja ruralna naselja, oštra i hladna klima, obrambene tvrđave i dvorci...) i krajolika gdje su još uvijek prisutna poganska plemena (gusta i pomalo mistična šuma, mračan i nesiguran prostor, minimalna prisutnost ljudske transformacije prostora). Središnji motiv samoga filma jest religija, konkretnije pravoslavno kršćanstvo, i preispitivanje filozofske potrebe i žrtve vjerovanja. Rubljev jest ovdje predstavljen kao lik koji je preokupiran preispitivanjem vlastitog teološkog obrazovanja i načina života kao redovnika koji je tokom filmske radnje konstantno u unutarnjem konfliktu sa sobom. On je također i savršen predstavnik simbolične i povijesne složenosti pravoslavlja u ruskoj kulturi, društvu i politici. Raširenost i točna statistika sljedbenika pravoslavne crkve u srednjem vijeku nije poznata, ali je početak 15. stoljeća obilježen dinamičnim širenjem kršćanstva u novootkrivene i do tada „necivilizirane“ prostore. Zapadnoeuropski putopisci J. Piso i A. Campense opisuju Veliku kneževinu Moskvu koja je bila vazalna država Velike zlatne horde (1263. – 1471.) istovremeno prostorom sveprisutnog barbarstva i prostorom duboke predanosti i skrušenosti (Poe M., 2002.). Ovako polarizirajući opisi učestalo prate misteriozne, netaknute i neukrotive krajolike Istočnoeuropske nizine iz perspektive Francuskih i Engleskih kraljevstava. Polarizirajući karakter srednjovjekovnih prostora Rusije odlično je dočaran u filmu te u konačnici i efikasno demonstriran napadom i opsadom Tatara na grad Vladimir. Tatari, kao cjelokupan narod, od odjeće do moralnog postupanja, prikazani su iz perspektive Rusa. Tatari su prikazani kao divlji, necivilizirani i osvajački narod koji osvaja Rusiju, te ju

otima od njenog izdanog naroda. Izdaja je simbolizirana kroz prevaru kneževa brata koji je odlučio udružiti se s Tatarima kako bi preuzeo grad od vrhovnog kneza, grad Vladimir. Za izradu makete grada, Tarkovski se poslužio kartama Moskve iz 16. i 17. stoljeća (Slika 1) (Tarkovski A., 1987.). Karta prikazuje grad Moskvu iz kasnog 15. stoljeća okruženu fortifikacijskim zidinama unutar kojih je prisutna zonalna odvojenost rezidencijalnih klastera kuća od političko-upravnih objekata (zamci, utvrde i barake) koji su posebno izdvojeni. Karta također prikazuje i ne-geografske elemente, odnosno ukrasne detalje uz rub karte. U prvom planu su prikazani moskovski vojnici zajedno s boljarem (lijevo) simbolizirajući vojnu, političku i gospodarsku snagu Moskve. Postavljeni su u prvi plan kako bi se naznačila njihova važnost u stvaranju najveće ruske kneževine i grada. Ne smiju se zanemariti i Moskovljani koji su dio kartografskog krajolika, bez čije radne predanosti Moskva ne bi postojala. Moskovljani se na karti voze u sanjkama zapregnutim konjima preko zaleđene Moskve (rijeke) dok istovremeno brodovi plove na njoj, što označuje važnost izmjene godišnjih doba za građane grada Moskve kada zimi služi za popriječni promet preko profila rijeke, dok ljeti služi za nizvodnu prometno-trgovačku komunikaciju s ostalim kneževinama i gradovima. Ovaj primjer reprezentira integrativni pristup između kartografije i filmske umjetnosti, odnosno primjer šire primjene geografskog znanja izvan same sfere znanosti.



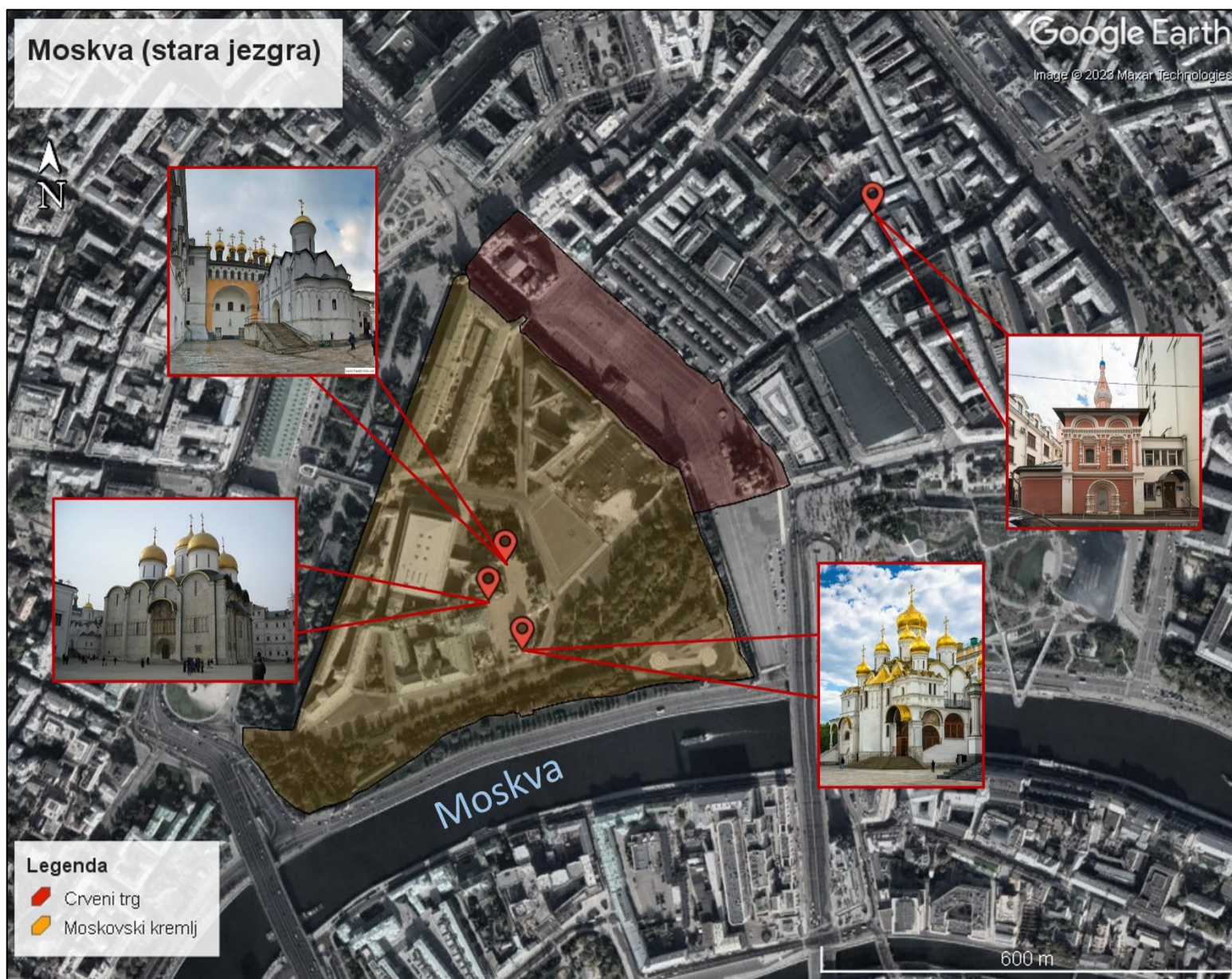
Slika 1. Braun G., Hogenberg F., Moskva, atlas Civitates Orbis Terrarum, Köln, 1576., URL 3

Prije scene invazije Tatara, Tarkovski je snimio crkveni obred u kojem su prisustvovali vrhovni knez i njegov brat izdajica. Rivalstvo koje je dovelo do porobljavanja ruskog naroda simbolizira borbu za slobodom koja je duboko ukorijenjena u identitetu Rusa i važan je pokretač velikih revolucija koje su oduvijek bile prisutne u svijesti naroda Rusije. Uništenje Vladimira jest samo još jedna od dužeg niza tragedija koja je zadesila Ruse i tu Tarkovski pokušava povući poveznicu sa vlastitom stvarnosti kada je ruski narod ponovno u krizi pod cenzurom i zabranom slobode govora. Redatelj time pokušava reći kako je povijest neodvojiva komponenta u identitetu pojedinih država i naroda koja se ne smije zanemariti već kroz proučavanje iz nje treba učiti. Zlatna horda i tatarski napadi tokom tristo godina opsade omogućili su sudar dvaju različitih kultura i otvaranje Rusije prema Aziji. Kako bi se Rubljev obranio od tatarskih vojnika prisiljen je ubiti jednog od vojnika da spasi sebe i ženu odnosno prisiljen je bio da počini grijeh. Taj čin je naveo Rubljova da se zavjetuje na šutnju kako bi se kaznio. Nakon opsade, prikazana je agresija Tatara nad Rusima, što dodatno ukazuje na antagonizam koji su Tatari usjekli u narode istočne Europe. Kulturološke razlike između Rusa i Tatara ponajviše proizlaze iz religije, odnosno religijskih običaja. Tatarski vođa podrugljivim pitanjima umanjuje kršćansko vjerovanje, uspoređujući ga s vlastitim. Širenje običaja i tradicije, odnosno u konkretnom slučaju religije jest prostorno uvjetovano. Reljefna ograničenost zbog Himalajskog planinskog lanca sprječavala je širenje hinduizma i budizma prema zapadu i sjeveru, ali zato Tatari zbog svojeg nomadskog načina života i širokog ravničarskog prostora Mongolije i Sibira nisu bili reljefno ograničeni u svojim pohodima. Međuodnosi Tatara i Rusa kao ideološki i kulturološki suprotstavljenih naroda i danas su prisutni. Primjerice, Rusija se poziva na terorističku i protudržavnu organizaciju Hizb ut-Tahirir kao rukovodeću vlast većine današnjih Tatara, iako službeno ne postoje povijesni ili političke korelacije između. Film vrlo delikatno i podsvjesno koristiti povijesno-geografski kontekst rusko-azijskih i kršćansko-islamskih odnosa kroz 14. i 15. stoljeće kako bi približio ključne faktore koji su sudjelovali u stvaranju zajedničke svijesti ruskoga društva.

U posljednjih sat vremena filma prikazuje se svakodnevni život Rubljova kao skromnog i anonimnog redovnika koji se brine o zapuštenom manastiru – Andronikov manastir Spasa. Naime, navedeni manastir je nakon 1917. godine zatvoren i pretvoren u kaznenu koloniju ruske tajne policijske organizacije Čeka (od 1954. preimenovano u KGB). U manastiru su se nalazile brojne Rubljove kreacije koje su zbog postepenog ukidanja prakticiranja religije, odnosno provođenja državnog ateizma, bile uništene zajedno s njegovom grobnicom. Rubljev je iza sebe

ostavio brojna ikonografska djela s prikazima života kršćanskih svetaca i ostalim prizorima iz Biblije tako što ih je ovjekovječio u zidove crkava i katedrala.

Slika 2. Satelitski snimak stare jezgre Moskve s izdvojenim sakralnim objektima, autorov uradak,



(izvor: Google Earth PRO)

Na priloženoj karti (Slika 2.) su izdvojena četiri sakralna objekta koja datiraju od 15. stoljeća, odnosno razdoblja nagle urbanizacije Moskve popraćene izgradnjom brojnih pravoslavnih katedrala i crkvi. Najjužnije smještena katedrala, na rubu brda Borovitsky, jest katedrala Navještenja (1498.). Dio je Moskovskog kremlja i jedna je od najprepoznatijih pravoslavnih katedrala u svijetu. Njene unutarnje zidove je oslikao Rubljev zajedno sa svojim kolegom Teofanom Grkom. Brdo Borovitsky jest ishodišni prostor razvoja daljnje srednjovjekovne Moskve nakon što je prvobitno bio naseljen ribarima i stočarima, odnosno slavenskim narodima Vjatiči i Kriviči. Izgradnjom katedrale započelo je širenje, naseljavanja i fortifikacija Moskve kao grada ([Ruarrioseph, 2018., URL 4](#)). Sjeverozapadnije od katedrale Navještenja nalazi se katedrala Uslišenja Presvete Bogorodice (1479.) i crkva Položenja Gospodnjeg (1485.) koje zajednički čine dio muzeja Moskovskog kremlja. Na karti je također izdvojen čitav Moskovski kremlj (narančasta boja) zajedno s Crvenim trgom. Izdvojeni su kako bi se usporedili kartografski prikazi Moskve iz 15. stoljeća (Slika 1.) s Moskvom danas (Slika 2.). Uočljive su pojedine sličnosti kao što su smještaj već spomenutih katedrala i crkava, raspored većine ulica i morfološki oblik naselja. Naime karta iz 15. stoljeća prikazuje ono što je danas Kremlj, odnosno ono što je na slici 2. označeno narančastom bojom. Na ranijoj karti, moguće da je istočno prikazan i prostor onoga što će kasnije postati Crveni trg. Jasno su i vidljive brojne razlike između dva prikaza, primjerice danas ne postoje brojne naznačene drvene (najvjerojatnije) rezidencijalne zone srednjovjekovne Moskve. Iako su pronađeni ostaci tih objekata, danas su zamijenjeni zidinama i šumskim šetalištem oko samoga kompleksa. Razlike i sličnosti između karti omogućuju kronološku usporedbu urbanizacije grada Moskve i njegovu fizionomsku transformaciju. Posljednja značajna crkva iz 15. stoljeća nalazi se sjeveroistočno od Kremlja – crkva Kuzme i Damjana (1462.). Najstarija je od istaknutih građevina, te je posvećena kršćanskim mučenicima iz 4. stoljeća, Kuzmi i Damjanu. Ideja o filmskoj kartografiji veoma je intrigantna i njome su se posvetili autori poput Toma Conelya koji je napisao knjigu *Kartografsko kino* (2006.) gdje uz pomoć kartografije komparira povezanosti karata i filma analizirajući povijest holivudske kinematografije.

Pri završetku, radnja filma se prebacuje na dječaka koji uz pomoć i financiranje ruskog kneza pokušava izgraditi crkveno zvono. Proces same izrade je vrlo detaljno prikazan, kao i postupak traženja gline koja će služiti kao kalup samoga zvona. Glina je predstavljala veoma bitan materijal za građevinarstvo, kiparstvo i preradu metala toga doba. Prostor Istočnoeuropske nizine, ponajprije porječje rijeka Moskve, Oke i Volge, jest bogat glinom što jasno uočljivo u krajolicima filma onda kada dječak traži kvalitetniju glinu. Film završava sjedinjenjem dječaka i Rubljeva kada Rubljev potvrdi da će oslikati katedralu Trojstva u Sergijevom Posadu gdje je

danas moguće pronaći njegova najznačajnija ikonografska djela. Nakon 15. stoljeća katedrala Trojstva postala je središte ruskog pravoslavlja i političke vlasti jer su se upravo tamo održavali obredi u čast moskovskih kneževa, te je postala i simbol pobjede Moskve nad Zlatnom Hordom. (Mironowicz A., 2018.). Posljednji filmski prizor prelazi iz crno-bijele u punu boju kako bi naglasio detalje osam-minutnog snimka Rubljovih ikonografija. Ikonografije, s biblijskim prizorima i motivima, su umjetnički vrhunac pravoslavne kulture prisutne u Rusiji. Prostorna stvarnost u freskama dočarana je korištenjem vertikalne perspektive, odnosno prostor najbliži promatraču položen je u prvi plan dok se s povećanjem udaljenosti prikazani likovi i krajolici postepeno smanjuju. Početke vertikalne perspektive moguće je pronaći u sumerskoj i staroegipatskoj umjetnosti. Sumerani i Egipćani su na freskama, koristeći se vertikalnom perspektivom, vrlo često prikazivali sakralne obrede, vjerske ličnosti i bitne događaje unutar vlastite kulture što je jednako prisutno i na srednjovjekovnim freskama. Prostorna udaljenost u ranijim iteracijama iskazana je uz pomoć prijelaznih linija koje su vertikalno dijelile zasebne prostorne segmente. Posebno u Egiptu bilo je moguće uočiti oštru uporabu prijelaznih linija kako bi veličina figura naznačila njihovu važnost. Analizom zidnog slikarstva hramova, crkava, katedrala, samostana i drugih sakralnih objekata moguće je rekonstruirati prostor koje one prikazuju. Prije karte, prije kartografije, zidno slikarstvo je vrlo često korišteno kako bi se interpretirao prostor pojedinih krajolika, naselja i regija i tako objasnio prirodno-geografski i društveno-geografski kulturni krajolik. Sačuvanost i predanost restauraciji ikona, te uzdizanje Andreja Rubljova na razinu svetca odlično aludira na prisutnost pravoslavne religije u kulturološkom, ali kao što je prikazano, i geografskom značaju Moskve kroz njenu povijest. Andrej Rubljov je film koji malobrojne ostavlja ravnodušnim upravo zbog slojevite kompleksnosti filmske radnje i njenih likova. Tarkovski vješto pokazuje kako je njegove filmove moguće promatrati i analizirati iz različitih kutova, odnosno otvara put mnogobrojnim interpretacijama koje mogu proizlaziti iz raznih stajališta, pa čak i iz geografskih. Oprečnost ideoloških, religijskih i kulturnih civilizacija, utjecaj religije na funkcionalno oblikovanje prostora i prezentacija dubine (volumena) prostora u likovnoj umjetnosti samo su neke od geografskim tema koje su analizirane u filmu. Andrej Rubljov je vremenski najdugotrajniji film koji će biti analiziran u ovome radu, ali je i zato tematski najopsežniji.

2.2 SOLARIS (1972.)

Solaris jest duboko provokativan film o čovječnosti zamaskiran u znanstvenu-fantastiku. Pitanje čovjekove biti, svijesti i podsvijesti te koji je razlog i cilj postojanja ljudske vrste na Zemlji samo su neka od polemičnih pitanja Tarkovskijevog trećeg dugometražnog filma. U usporedbi s ostalim filmovima, analiza Solarisa, za potrebe i ciljeve ovog rada, predstavlja najveći izazov. Dva su razloga tome. Prvi jest ograničen prostorni obuhvat filmske radnje, odnosno većina filma je snimljeno na filmskom setu u Moskvi (Tarkovski A., 1987.). Drugi se odnosi na tematiku filma koja se više uklapa u filozofsko-antropološku sferu znanosti nego li geografsku. Bez obzira na navedena ograničenja, ipak je moguće analizirati film iz geografske perspektive.

Radnja filma započinje s dugotrajnim prizorima riječne i močvarne vegetacije ostvarujući vrlo neprirodnu, hladnu i vlažnu atmosferu u pomalo beživotnom krajoliku. Uvodni pejzaž krajolika, kao i većina prizora koji su snimljeni izvan seta, snimljeni su u okružju grada Jalte na Krimu i u okolici grada Zvenigorod, zapadno od Moskve (Tarkovski A., 1987.). Odabir lokacija nije slučajan već je Tarkovski htio odmah na samome početku filma ostaviti dojam izvanzemaljskog prostora. Minimalnom uporabom glazbe i eliminiranjem životinjskog glasanja te drugih zvukova prirode, ostvarena je veoma nadrealna prostorna atmosfera. Tarkovskijeva namjera je bila lišiti prirodni okoliš i vanjski prostor njihovih općepoznatih i prihvaćenih karakteristika uz pomoć kojih gledatelj može zaključiti o kakvom se prostornom obuhvatu radi. Time je dobio prostornu stvarnost koja ne pripada čovjekovoj spoznajni o prostoru na Zemlji, već pripada nekoj koja se nalazi izvan svakodnevnog prostorne percepcije. Eliminacijom jednog ili dva obilježja koji čine nama poznati prostor (glasanje životinja, zvuk automobila, strujanje vjetra, ljudski glasovi...) u potpunosti se može dekonstruirati percepcija svakodnevnog prostora odnosno krajolika. Nepoznatost iskazana u prostoru koja posljedično izaziva negativne emocije u ljudima, važan je motiv filma koji je još detaljnije istražen u filmu Stalker. Nadalje, film upoznaje gledatelja s glavnim likom – Kris Kelvin kojeg glumi Donatas Banionis. Ubrzo gledatelj postaje svjestan kako se radnja filma odvija u nedalekoj budućnosti u kojoj je putovanje svemirom znatno unaprijeđeno i pristupačnije. Znanstveno-fantastični aspekti filma su odlično dočarani, osobito za 1972. godinu, tako što se gubi osjećaj realnosti kada je istovremeno prikazan film unutar filma odvojen jedino uporabom crno-bijele boje. Gledanju filma se pridruži i glavni lik – psiholog zadužen za odlazak na svemirsku stanicu pod nazivom Solaris kako bi dijagnosticirao i pomogao osoblju stanice s kojima je izgubljena komunikacija nakon kontakta s nepoznatim svemirskim tijelom. Ideja „nepoznatosti“ jest veoma efektivno

izražena kroz opasnost i nepredvidljivost kojom svemirsko tijelo zrači upravo zbog njegove, ali u ovom slučaju potpune lišenosti čovjeku poznatih karakteristika prostora. Gubitak realnosti, odnosno nerazlučivanje stvarnog od nestvarnog putem virtualizacije prostora kao posljedica tehnološkog napretka također je jedna od bitnih društveno-geografskih tematika filma. Film sugerira kako je tehnološki napredak dvosjekli mač koji s jedne strane omogućuje efikasnost, simplificiranost i automatizaciju ljudskog rada, dok s druge strane najavljuje razdoblje povećane impersonalnosti, prekomjerne digitalizacije i otuđenosti. Negativna strana prelaska u tehnološki ovisno društvo iskazana je prizorom prolaska samoupravljavajućeg automobila kroz crno-bijelo prikazani grad. Prizor grada je iz percepcije vozača, odnosno suvozača što postaje i stvarnost izvan filma. Za potrebe prikaza tako velebnog, impozantnog i tehnološki naprednog grada uzet je Tokyo, točnije rezidencijalna i poslovna zona Akasaka unutar gradske četvrti Minato (Tarkovski A., 1994.). Tokyo danas, ali i 1972. godine, jest oličjenje ljudskog tehnološkog napretka, sjedište brojnih IT kompanija i primjer je društva kakvog redatelj filma zamišlja da će zahvatiti čitav svijet. Sličnu viziju o tehnološki naprednoj distopiji je imao i Tarkovski za svoju rodnu zemlju, odnosno Rusiju. Sovjetski Savez, a time i Rusija, aktivno su sudjelovali u tehnološkoj i oružanoj utrci vođeni ideološkim sukobom sa Zapadom (Hladni rat). Tarkovski je bio svjedok tog razdoblja i upravo ovaj film suptilno služi kao kritika politici Hladnoga rata koju je provodio SSSR s naglaskom na posljedice koje su vidljive u kolektivnoj svijesti društva. Nije prisutno aktivno odbacivanje ili stroga oporba toj politici već je predstavljeno kao nezaobilazan i integriran aspekt svakodnevnog života koji je simboliziran u urbaniziran krajolicima futurističkog grada. „*Mi naglašavamo... novu ljepotu, ljepotu brzine. Trkači auto jest znatno ljepši od Nike sa Samotrake.*“ (Marinetti F. , 1909.). Marinetti u svojem *Manifestu Futurizma* u jednoj rečenici objašnjava ideju futurizma koja se prvobitno kroz umjetnost (književnost, skulptura, slikarstvo, arhitektura...) probila do prostornog planiranja i urbanizacije. Ideje futurizma su također vidljive u socijalističkoj planskoj gradnji, težeći prema efikasnosti i pragmatizmu što u konačnici zasjenjuje tradicionalne, arhitektonske i urbanističke vrijednosti. Solaris potom predstavlja Tarkovskijevu kritiku ali istovremeno i prihvaćanje ideja futurizma. Filmska radnja se nastavlja s odlaskom Krisa na putovanje u svemir nakon što se oprosti sa svojom obitelji i prijateljima. Nakon dolaska u svemirsku stanicu radnja poprima monotonu i pomalo melankoličnu atmosferu što uopće nije kritika filmu. Solaris jest prostorno ili realno utjelovljenje futurizma zračeći sa sterilnošću i patvorenošću vlastitog interijera. Kroz film, zbog subjektivne percepcije koja je izmijenjena pod utjecajem nepoznatog svemirskog tijela, uočljive su promjene u prostoru. Sobe, hodnici, laboratoriji i opservatoriji koji čine svemirsku stanicu Solaris postepeno gube svoj inicijalni izgled s prolaskom vremena dajući

zapravo određeni karakter samoj stanici. Zbog izvanzemaljskog, neobjašnjivog utjecaja svemirskog tijela mijenja se percepcija stvarnosti likova u filmu. Kris se upozna s nekoliko bitnih likova koji vremenom, kao i on, gube razum zbog čega se mijenja njihovo subjektivno shvaćanje realnosti. Pojedine motivacije, pozadine i interakcije likova nisu pretjerano važne za ovaj rad, ali je bitno naglasiti kako određeni emocionalni podražaji, osobito povezani s ljubavlju se mogu odraziti i u prostoru. Određena sjećanja povezana s pozitivnom emocionalnim stimulansom pripisana nekom prostoru čine srž koncepta topofilije (Yi-Fu Tuan, 1977.). Osjećaj pripadnosti i mjesta te drugih pojmova kojima se bavio Yi-Fu Tuan biti će zastupljeniji u filmovima Ogledalo i Nostalgija, ali u Solarisu upravo pojam mjesto odvađa zastrašujući nepoznati utjecaj svemirskog tijela zbog kojega likovi u filmu uspiju razlučiti stvarno od nestvarnog. Kroz film su prisutni brojni fragmenti sjećanja glavnoga lika koji su usko vezani uz njegovu ženu i mjesta gdje su zajedno boravili. Svaki fragment sjećanja popraćen je i kratkotrajnim prikazom nepoznatog tijela koje poprima oblik fluktuirajuće tekućine ili oceana. Nepoznato ili nepojmljivo je izrazito teško prenijeti kao koncept u filmskom mediju ili općenito u umjetnosti ali je oduvijek bio prisutan u antičkoj geografiji. Prostori anekumene ili civiliziranom čovjeku nepoznati prostor nazvan je *terra incognita*. Slični prostori su kartografski prikazani kao Antipodi, nepoznati prostor na južnoj polutki dijametralno suprotno od ekumene (Šakaja L., 2015.). U Solarisu se likovi doslovno suočavaju s Antipodom u svemiru, što uistinu jest čovjeku nepoznato prostranstvo. Još je bitno naglasiti jedan detalj u filmu a to je prikaz slike Pietera Bruegela – Lovci u snijegu iz 1565. godine. Riječ je o slici koja reprezentira ideju pučkog ili vernakularnog krajolika. Pojam je razradio J.B. Jackson u svome časopisu *Landscape* gdje objašnjava pučki krajolik kao mjesto gdje se osjećamo doma (Šakaja L., 2015.). Slika, jednako kao i film, iskazuje osobnu povezanost pojedinaca s krajolikom u kojem se osjećaju sigurno, okruženo poznatim licima i prostorom ali je suprotstavljena hladnim, sterilnim i sivim interijerom Solarisa. U krajolicima su ukomponirani svi prirodni i društveni aspekti u jedinstvenu prostornu cjelinu, od pozitivnih do negativnih što je simbolika slike u svemirskoj stanici. Lovci u snijegu je slika koja se često pojavljuje kao motiv u Tarkovskijevim filmovima gdje očit iskazuje svoju osobnu povezanost s krajolicima domovine ukazujući na „ružne“ i „krasne“ aspekte svoga doma (Tarkovski A., 1994.). Pravilno je potom zaključiti kako je Solaris (film) studija čovjekove percepcije stvarnosti ograničene fizičkim prostorom i vremenom.

Solaris jest opsežan i zahtjevan film za analizirati i protumačiti upravo zbog mnogobrojnih simboličnih interpretacija pojedinih filmskih prikaza. Posljednji čin filma prikazuje povratak likova kući, pomirenih s vlastitom stvarnošću makar ona bila iluzija. Ovo egzistencijalno djelo

predstavlja određeni eskapizam za ruskog redatelja od stvarnosti s kojom se suočava pronalazeći bijeg u subjektivnim sjećanjima vlastitog doma.

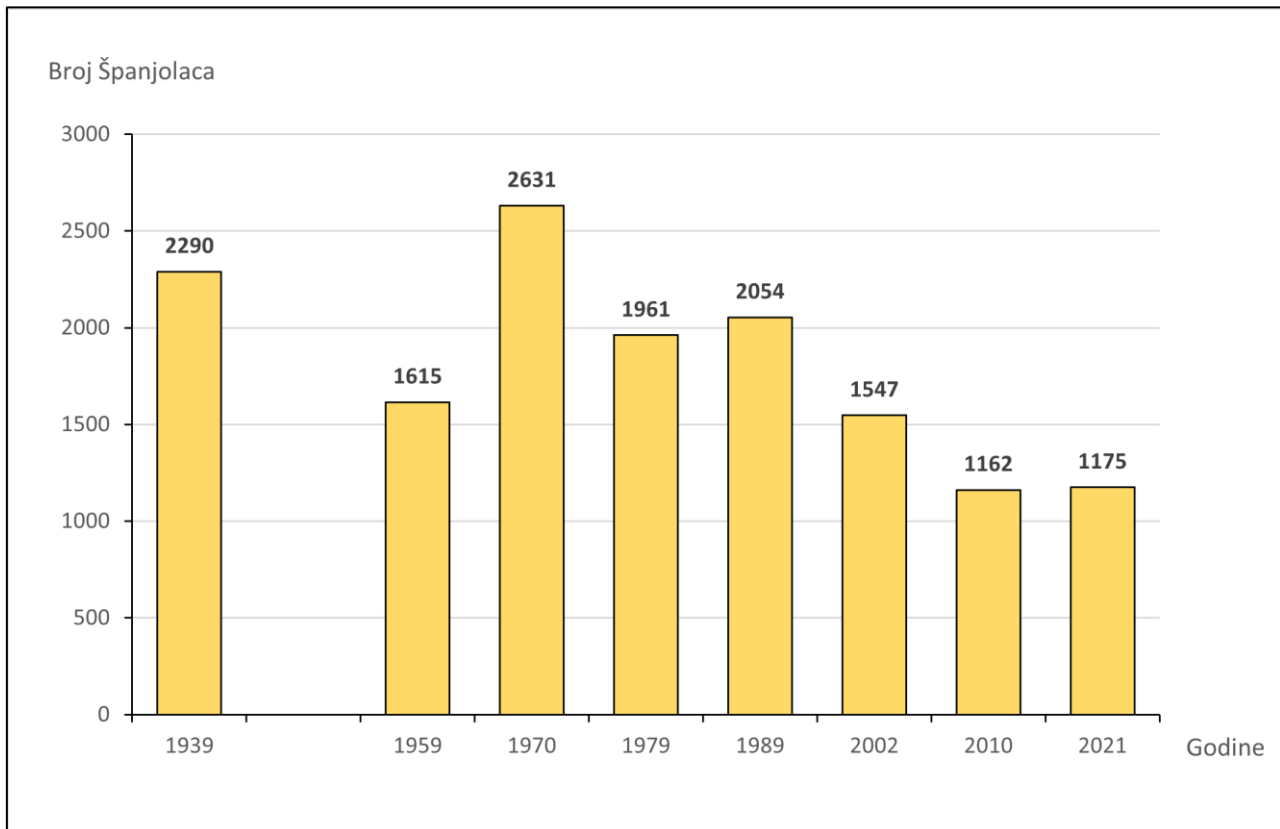
2.3 OGLEDALO (1975.)

„Reci jasno i glasno: Ja mogu govoriti!“ Citat je iz uvodnog prizora filma gdje dječak s poremećajem govora ne može pravilno izgovoriti riječi jer muca. Logopedica njegovo mucanje izliječi hipnozom tako što mu prisloni ruke na čelo i izgovori navedene riječi. Uvod pokušava imitirati propagandu, reklame i oglase kojima je Tarkovski bio izložen kao dijete. Film *Ogledalo* je veoma subjektivan i autobiografski film inspiriran prizorima i sjećanjima iz Tarkovskijevog djetinjstva. Sam naziv, ogledalo, odnosi se na nekakvu refleksiju, a u ovome slučaju se odnosi na refleksiju vlastitih odluka i pogrešaka u životu. Film ne prikazuje doslovne događaje iz Tarkovskijevog života, ali je izuzetno inspirirani njima. Radnja filma ne prati konvencionalnu filmsku strukturu, već je složena u obliku fragmentiranih filmskih scena koje su međusobno nepovezane, ali zajednički su dio veće cjeline sačinjene od retrospektivnih sjećanja jedne osobe na vlastiti život.

Nakon uvoda film prikazuje interakciju dvoje ljudi, jednog forenzičnog liječnika (Anatolij Solonitsyn) i djevojke (Margarita Terekhova). Glumica Margarita Terekhova istovremeno glumi majku i ženu glavnoga lika što može aludirati na narav lika ali i na nepouzdanost vlastitih sjećanja. Krajolik u kojem se navedena dva lika sastanu opisan je i prikazan idilično, gotovo bez pogreške. Besprijeekorni i idilični krajolici u vlastitim sjećanjima povezuju se s pozitivnim emocijama te usko vezani s konceptima topofilije i mjesta. Moguće je povući korelaciju između Tarkovskijeve vizualne reprezentacije mjesta i one koju je Yi-Fu Tuan u uvodu svoje knjige *Prostor i mjesto* (1977.) ilustrirao kroz anegdotu različitih životnih prostora Paula Tilicha u njegovom djetinjstvu i mirovini. Tarkovski ima sličan cilj, ali različit pristup. Za njega osjećaj mjesta i pripadnosti daleko je izgubljen u subjektivnim sjećanjima, pomalo i odvojen od stvarnosti. Mirna i tiha atmosfera prekinuta je požarom i naglim filmskim prijelazom scene na ženu kako pere kosu dok se prostorija u kojoj se nalazi raspada. Ovdje dolazi do miješanja snova sa sjećanjima. Vrlo često su osobna iskustva, povezana s nekim prostorom, različita od objektivne stvarnosti, što u konačnici pokreće proces transformacije nekog prostora u subjektivan pojam mjesta. U filmu se redatelj u nekoliko navrata koristi idejom osobnih mjesta kako bi povukao likove, ali i gledatelja iz okrutne i surove stvarnosti. Surova stvarnost života radnika u Rusiji odlično je prikazana uz pomoć lika majke, koja je glavni lik, istovremeno i

narator filma. Marusija radi u novinarskoj kući odgovornoj za korekturu i redakciju javnih članaka u novinama. Posumnja kako je možda pogriješila u svome poslu i kako je moguće da nenavedeno, ali važno izdanje, novinskog članka nije korektno recenzirano. Sama pomisao na moguću pogrešku potakne je da u panici proba pronaći i ispravi propust koji je možda učinila. S olakšanjem sazna kako je ipak sve u redu, ali ne može suzbiti emocionalnu potresenost i anksioznost koja je izazvana samom pomisli da je ostavila neispravljenu pogrešku. Nametnuta i strogo provođena cenzura utjecala je i na prosječnog radnika, a ne samo na umjetnike. Tarkovski se osobno, ali i kroz svoje filmove, poistovjećivao sa svakim pojedinim susjedom, poznanikom i prolaznikom na ulici (Tarkovski A., 1994.) pokušavajući dočarati osobne priče, iskustva, događaje i trenutke zajedničkog života u Rusiji. Time se konstruira kolektivni ruski identitet koji započet s likom Andreja Rubljova s ciljem kohezivnog povezivanja zajedničke povijest sa suvremenim društvenim pojavama i procesima. Kao što je već ustanovljeno, pojave i procesi su duboko ukorijenjeni i u krajolike Tarkovskijevih filmova. Na primjer, skladišta i poslovni prostori novinarske kuće snimljeni su zatvorenim i propalim skladištima i tvornicama u industrijskoj zoni Moskve (Tarkovski A., 1987.) dok su idilični krajolici snimljeni u planski izgrađenom radnom naselju Tuchkovo, jugozapadno od Moskve. Veći dio filma snimljen je u perifernom pojasu Moskve, zaokružujući reperezentaciju krajolika šireg ruralno-urbanog područja Moskovske oblasti. Film nastavlja s unutarnjim monologom koji opisuje daljnja sjećanja iz djetinjstva i sjećanja na majku. Zaustavlja se na poprilično zanimljivom događaju kada su u njihovom stanu skrivali izbjeglice iz Španjolske. Prizori napuštanja i bijega baskijske djece iz Santurtze 1937. godine prema Sovjetskom Savezu prikazani su obliku kratkih video isječaka popraćenih bombardiranjem Madrida 1936. godine. Procjene emigracija izazvane građanskim ratom iznose između 160 i 190 tisuća emigranata od kojih je između 31 i 34 tisuće djece (Sánchez-Alonso B., Santiago-Caballero C., 2022.). Većina ih je emigriralo u Francusku i Meksiko. Iz Španjolske prema Sovjetskom Savezu izbjeglo je otprilike 4000 ljudi. Od tih 4000 bilo je preko 3000 žena i djece (Young G. (2), 2014.). Nakon pobjede Francisca Franca, u Sovjetski Savez su izbjegli i brojni komunistički političari poput Josea Díaza i Dolores Ibárruri zajedno s liječničkim obrazovnim kadrovima. Španjolska manjina ostala je zastupljena u ruskom radnom kontingentu, većinom u prehrambenoj i tekstilnoj industriji. Također, više od 200 Španjolaca je umrlo u Drugome svjetskom ratu boreći se na strani Sovjetskog Saveza od kojih su stotinjak bili piloti. Nakon Hruščove vanjske politike otvaranja i destaljinizacije, oko 2000 španjolskih imigranta se vratilo u matičnu državu (Young G. (2), 2014.). Ruska vlada je sagradila 22 doma takozvanih „Doma ispanskikh detei“ ili Domovi za španjolsku djecu. Cilj je bio skrbiti, obrazovati i raseliti siročad Španjolskog građanskog rata po cijelom Sovjetskom

Savezu, uglavnom u Ukrajinu, Središnju Aziju i Kavkaz. Španjolska manjina u Rusiji tokom 20. stoljeća konstantno se mijenjala i zabilježeni podaci nisu sasvim vjerodostojni zbog velikog broja izbjeglica i ilegalnih imigranata (Graf 1.). Nakon raspada SSSR-a broj je započeo postepeno opadati i od 2010. zadržava određenu konstantu.



Slika 3. Grafički prikaz broja kretanja španjolske etničke manjine u Rusiji od 1939. do 2021. godine, Popis stanovništva Ruskog Carstva i SSSR-a (br. 989.-990.), Institut za demografiju, Nacionalno istraživačko sveučilište Vishnevsky, 2023., URL 5

Film nastavlja s nekoliko prizora glavnog lika kako se svađa sa svojom ženom koji budu prekinuti s prizorima iz djetinjstva. U filmu je iskorištena bitemporalna metoda prikazivanja radnje, odnosno istovremeno se prikazuju događaji iz sadašnjosti i prošlosti kao mješavina sjećanja, snova i zbilje. Mjesto radnje je identično, odnosno njihov stan u Moskvi. Stan je uređen u tipičnom socijalističkom stilu s malo karakterističnih detalja, neodržavan, prostran, ali prazan s malo prirodne svjetlosti što odražava socijalno i financijsko stanje obitelji dječaka. Obzirom na autobiografsku narav filma, moguće je pretpostaviti kako je Tarkovski bio inspiriran izgledom vlastitog stana u Šipovskom prilazu, u okrugu Zamoskvorjeđe. Na sjećanja iz djetinjstva nadovezuju se i sjećanja iz rata, točnije ratne obuke. Tarkovski nikada nije bio u ratu ali je zato njegov otac 1943. otišao na bojišnicu i doma se vratio kao invalid. Sjećanja na

taj događaj inspirirali su scene u filmu gdje glavni lik kao dječak odlazi na obaveznu vojnu obuku i proživljava traumatična iskustva rigoroznog treninga. Obuka je nerijetko prekinuta video isječcima sovjetske vojske koja prelazi jezero Sivaš na Krimu 1943. godine. Vojnici prenose preko plitkog jezera vojnu opremu. Neki od njih su ranjeni, neki preminuli, a neki zdravi. Vojnik koji je snimio taj video istog dana je bio ustrijeljen (Gray C, 2021.). Film savršeno dočarava polariziranost ratnih tragedija u usporedbi sa životnom idilom nakon rata. Dugo vremena je Sovjetski Savez, odnosno Staljin, htio prikriti ili zatajiti od šire javnosti *čistke* i radne logore kako bi se održao prividan mir i blagostanje u državi. Tarkovski ne želi prikriti, odbaciti ili sanirati ratna događanja, već kroz film prikazuje nemontirane i necenzurirane originalne isječke s bojišta. Ponovno je moguće pronaći tragove stvaranja ruskog, kulturnog, identiteta lišenog stigmi, ideologija i predrasuda. Također, zanimljivo je kako krajolik u kojem su prikazana djeca koja se sanjkaju na snijegu liči onome u slikama Pietera Bruegela. Slični prizori su vidljivi i u Andrej Rubljovu s prikazom svakodnevnog života seljaka kako rade i obrađuju polja. Postavljanje ljudi (Rusi) u njihovu okolinu (Rusija) koju potom sebi prilagođavaju kako bi zajednički prvo preživjeli a potom stvorili vlastitu tradiciju, rituale i druge okosnice života (jezik, ekonomiju, naselja, umjetnost...) sjedinjuje krajolike Tarkovskijevih filmova s vernakularnim krajolicima J.B. Jacksona.

Zadnja trećina filma završava priču raspletom odnosa glavnog lika i njegove žene. Te sukladno tome posljednjih nekoliko sjećanja na majku iz djetinjstva. Film završava smrću glavnog lika i njegovim posljednjim sjećanjima na djetinjstvo i kolibu u šumi gdje je živio s majkom, sestrom i bakom. Svi zajedno hodaju kroz ruralne krajolike okružene gustom šumom, potokom, zeleno-žutim livadama i ravnicama za vrijeme toplog ljetnog popodneva. Opisani prizor podsjeća na pjesničke slike pjesnika romantizma koji se dive ljepoti prirode i veličanstvenosti njenih krajolika. Povratak prirodi i odmicanje od užurbanog života grada glavne su teme u književnosti prve polovice 19. stoljeća kojima se onda Tarkovski služi kako bi ostvario vlastitu viziju romantičarskog svjetonazora u filmu. Emocije koje su romantičarski pisci prenijeli na papir, Tarkovski svojim gledateljima želi prenijeti putem filmskog medija. Iz geografskog aspekta uspio je povijesno-geografske događaje relevantne za rusko stanovništvo (radni uvjeti, rat, izbjeglice i svakodnevni život) prikazati na filmu dok istovremeno (možda nesvjesno) istražuje teme bihevioralne geografije (prostor i mjesto i vernakularni krajolici).

2.4 STALKER (1979.)

Stalker je najvjerojatnije najpoznatiji Tarkovskijev film i razlog zašto većina ljudi uopće zna za Andreja Tarkovskog. Naravno, to nije slučajnost jer je prema većini kritičara i gledatelja Stalker Tarkovskijev magnum opus, odnosno njegovo najutjecajnije životno djelo u kinematografiji. Znanstveno-fantastična knjiga *Piknik pokraj puta* (1972.) braće Strugatsky poslužila je Tarkovskiju kao inspiracija za koncept Zone, lika stalkera i opći ugođaj filma. Iako sama knjiga nije tema ovog rada, bitno je napomenuti kako se ideja piknika u knjizi, ilustrirana u američkoj popularnoj kulturi gdje obitelj iz suburbija odlaskom u prirodu iza sebe ostavi veliku količinu otpada, koristi u istraživanjima ekološki orijentiranih znanstvenih disciplina i poddisciplina (zaštita okoliša i geoekologija). Radnja Stalkera koncentrirana je oko tri glavna lika; stalker, znanstvenik i pisac. Načitanog i pomalo nihilističkog pisca glumi Anatolij Solonitsyn koji se također pojavljivao u *Rubljevu*, *Solarisu* i *Ogledalu*. Obrazovanog znanstvenika koji se uz pomoć znanstvenih zakonitosti i uporabom logičkog zaključivanja suočava s problematikom života glumi Nikolaj Grinko (također je imao sporedne uloge u *Andrej Rubljovu*, *Solarisu* i *Ogledalu*). Posljednje, ulogu stalkera glumi Aleksandar Kaydanovsky koji nikada prije nije glumio u Tarkovskijevim igranim filmovima. Film prati put navedena tri lika kroz takozvanu Zonu koja je od strane državnih vlasti kompletno izolirana od ostatka svijeta i ulaz u Zonu je strogo zabranjen. Zona je mjesto u kojem se pojavljuju nadnaravni i neobjašnjivi događaji subjektivnog karaktera, odnosno njihova percepcija i interpretacija se razlikuje od osobe do osobe. Zajednički cilj sva tri lika je pronaći takozvanu Sobu, mjesto koje ispunjava želje i locirano je u središtu Zone. Objekt istraživanja, konkretno u Stalkeru, biti će Zona s obzirom da se ¾ filmske radnje odvija u Zoni.

Film započinje kratkom introdukcijom stalkera i njegovog svakodnevnog života. Iz njegove perspektive, stalker živi vrlo melankoličan, monoton i jednostavan život sa svojom ženom i kćeri. Komunikacija koju ima sa ženom svedena je na minimalne dnevne interakcije s čime ona nije zadovoljna. Kasnije se sazna kako je razlog tome prečesti odlazak stalkera u Zonu, gdje je sve sasvim drugačije, od mirisa u zraku pa do zelenije vegetacije i vedrijeg vremena. U svojoj knjizi *Martirologij Dnevnici 1970. – 1986*. Tarkovski navodi kako je inspiraciju za obiteljske odnose u filmu pronašao iz stvarnog života ljudi s kojima se susretao od djetinjstva pa sve do odraslog života. Odnosom stalkera prema vlastitoj obitelji, naizgled vrlo patrijarhalan, Tarkovski je htio što je više moguće banalizirati muško-ženske odnose većinski prisutne u obiteljima tadašnjeg vremena. To predstavlja uvid u zamišljenu budućnost kolektivnog načina života i funkcionalnog opisa svakodnevnog obiteljskog okruženja u modernom društvu. Nakon

što se gledatelj upozna sa stalkerovom svakodnevnicom, stalker odlazi na posao gdje mu je zadatak otpratiti neimenovanog pisca i znanstvenika (poznati pod imenima samo kao Pisac i Profesor, te će zajedno sa Stalker od sada nadalje biti tako i referencirani) preko vojne granice u Zonu. Odlaze u potragu za vozilom prolazeći kroz područje s poluraspadnutim eksterijerom, neodržanim preplavljenim ulicama, blatnjavim putevima, napuštenim zgradama, skladištima, tvornicama, kućama i dvorištima koja posjeduju sve karakteristike distopijskog i antiutopijskog grada. Ulice kojima se voze u džipu dok se skrivaju od vojske snimljene su u Estoniji, u glavnom gradu Talinu. Primjerice, jedna od scena snimljena je u ulici nazvanoj po filmu, Stalker i käik (Stalkerov put) koja se nadovezuje na četvrt Rotermann gdje se za vrijeme snimanja filma nalazio najveći mlin i destilerija u Talinu. Nakon raspada SSSR-a i priključenja Estonije slobodnom tržištu, veliki broj brownfieldova u Talinu i Paldiskiju ponovno je osposobljen i prenamijenjen. Danas je ta četvrt prenamijenjen u kulturni i trgovački centar grada dok je gotovo 30 godina nakon snimanja filma ostala napuštena i u degradiranom stanju (Gamble P., 2019.). Stalkerov put je odličan primjer reprezentacije umjetnosti, u ovome slučaju filmske, u prostoru i kako film može biti faktor kulturne i turističke valorizacije. Prije bijega od vojske i ulaska u Zonu, glavni likovi prođu pored goleme elektrane s naslikanim bijelim slovima „UN“. Prikazana elektrana bila je najveća elektrana i plinska tvornica u Talinu do 1979. godine kada je prestala s radom. Od 2011. godine pretvorena je u kulturni centar pod nazivom Kuulturikatel s manifestacijama u čast filma gdje se održavaju festivali elektronične muzike, filmski festival i festival suvremene umjetnosti (Gamble P., 2019.). Stalker, Profesor i Pisac vještima i uz malo sreće uspiju izbjeći vojnu blokadu na graničnom prijelazu te konačno dolaze u Zonu. Odmah je uočljiva promjena boje u filmu, iz sjetne sepia boje u vibrantnu punu boju gdje je razlučiva sva vegetacija, vodene površine i boja neba. Svaki od likova percipira Zonu vlastitim osjetilima. Primjerice Pisac i Stalker komentiraju boju cvijeća i kako ne mogu osjetiti njihov miris, dok Profesor komentira kako sve zaudara na močvaru. Zona je veoma specifičan fenomen u kinematografiji, gdje zapravo izdvojeni prostor ima vlastitu ulogu u filmu, poput ostalih likova. Takav fenomen dobiven je pripisivanjem karakterističnih „pravila ponašanja“ u Zoni kako bi mogli sigurno putovati kroz nju. Odmicanjem od puta ili ignoriranjem Stalkerovih uputa, Zona poprima obrambeni stav, poput napadnute životinje i pokušava otjerati prijestupnike. Iz tog razloga krajolik Zone mijenja svoj morfološki izgled ovisno o svakome pojedinom liku, iako nije sasvim objašnjeno kako ali aludira na to da izgled i svojstva krajolika Zone ovise o subjektivnoj percepciji prostora. Jedan od ponavljajućih motiva krajolika Zone su davno zapušteni društveni elementi (automobili, tvornice, industrijski kompleksi, rezidencijalni objekti...) integrirani u proces prirodne sukcesije. Zona podsjeća na krajolike današnjeg

Pripjata i Černobila, odnosno prostor nekada aktivnog industrijskog naselja koji su likovi zatekli u degradiranom i uništenom stanju. Nije slučajno odabran upravo takav izgled, već se može interpretirati kao posljedica ljudske eksploatacije prostora do razine kada više nije nastanjiv. Istina je kako priroda u Tarkovskijevim filmovima poprima božanstvena obilježja, te je spiritualnost i povezanost s prirodom uvijek bila intrigantna tema istraživanja za njega. U Stalkeru Tarkovski kritizira neodrživi pristup prema prostoru, osobito u Sovjetskom Savezu, i što bi se metaforički dogodilo s tim prostorom da se dovede do ekstrema iskorištavanja. Naglasak na produktivnosti i industrijalizaciji u Sovjetskom Savezu uzrokovao je manjak regulativa, propisa i legislativa o zaštiti i brizi za okoliš. Započelo je 1928. godine sa Staljinovim petogodišnjim planom kada se širila ideologija „maksimalnog iskorištavanja prirodnih resursa jer je u čovjekovoj naravi da preoblikuje svoju okolinu u vlastitu korist.“ (Osoba L., 1996.). Slične inicijative su podržane za vrijeme Hruščove i Brežnjeve politike kada je bio cilj masovno eksploatirati energiju najvećih ruskih rijeka kao što su Volga, Don i Dnjepar. Znanstvena istraživanja o zagađenju tla, vode i zraka minimalno su bila prisutna u političkim diskusijama, jer je samo postojanje zagađenja bilo kontradiktorno komunističkoj i socijalističkoj ideologiji. Sva znanstvena istraživanja bazirana na bilo kojoj vrsti zagađenja smatrala su se državnom tajnom kako se informacija o ne nastanjivim, opasnim i ugroženim prostorima Sovjetskog Saveza ne bi proširila među širom javnosti. Tek je nakon Černobilske katastrofe 1986. godine započeo proces integracije zakona o zaštiti okoliša, to je bilo 7 godina nakon što je Stalker izašao. Većina produkcijskog tima je za film Stalker potvrdilo kako su pojedine lokacije za snimanje bile ekološki ugrožene, odnosno zbog velike količine industrijskog i nuklearnog otpada nisu bile sigurne za filmski set. Tarkovski je inzistirao na snimanju na tim lokacijama, što se često navodi kao razlog što su on, njegova žena Larissa Tarkovski i Anatolij Solonitsyn preminuli od raka. Jedna od tih lokacija je uz rijeku Jägala, nedaleko od grada Talina koja se ulijeva u Finski zaljev. U filmu, nizvodno u rijeci teče bijela pjena koja je zapravo bila otpadna tekućina iz obližnje petrokemijske tvornice i ulijevala se dalje u more (Tarkovski A., 1994.). Promatrajući različite krajolike Zone, jasno je vidljivo kako nije bilo potrebno upotrijebiti puno rekvizita, jer je napušteni okoliš služio kao odlagalište brojnog industrijskog otpadnog materijala u Sovjetskom Savezu. Blizu sredine filma kada Pisac sam odluči koračati kroz Zonu ignorirajući Stalkerove upute, naiđu na napuštenu zgradu koja je nekada bila hidroelektrana. Hidroelektrana je bombardirana za vrijeme Drugog svjetskog rata od strane Crvene armije i danas još uvijek čeka za renovaciju (Gamble P., 2019.). Ovdje je i prvi put vidljivo što se dogodi ako se ne pridržavaju pravila Zone i kakve posljedice to ima na ljudski um. Iznimno je puno dugih scena gdje kamera stoji mirno kako bi se dočarao učinak

Zone na pojedinca. Jedna od tih scena je prisutna u snu kada zajednički odluče leći i odmoriti. Stalker u snu leži na vodi i odjednom mu priđe crni pas. Voda na kojoj leži snimljena u kanalu pored navedene hidroelektrane. Scenu su morali snimati ljeti jer je zimi razina vode previsoka i od studenog do ožujka je kanal zaleđen. Za vrijeme snimanja kanal je služio za odbacivanje otpadnih voda iz tvornica, ali i iz kućanstava, zbog čega je danas kanal u potpunosti neuporabljiv i jedini živi svijet koji se zadržao u njemu su bakterije. Ekološki problemi izazvani zagađenjem vode koja teče kanalom prošireni su ekosustavom što je dodatno ugrožavalo floru i faunu (Gamble P., 2019.). Jedan od posljednjih prizora u filmu, nakon što se vrate s putovanja, prikazuje golemu tvornicu u pozadini obale rijeke Pirite. Prikazana tvornica je elektrana Iru, smještena na obali rijeke Pirite. Rijeka Pirita je među najvažnijim vodoopskrbnim izvorima jezera Ülemsite iz kojeg građani Talina putem filtracijskog sustava na jezeru dobivaju pitku vodu iz slavine. Za vrijeme snimanja i sve do 1995. godine vlada Estonije se borila s pročišćavanjem rijeke od otpada nanesenog iz elektrane Iru što je predstavljalo golemi ekološki hazard za stanovnike grada Talina (Rannamäe R., Veldere I., 2001.). Posljednja usporedba se odnosi na sponu Solaris i Stalker jer u oba filma pronalazimo koncept nepoznatog prostora, gdje je u Solarisu to bilo nepoznato svemirsko tijelo ili svemir općenito, a u Stalkeru je to Zona. U oba slučaja Tarkovski iskazuje emocije kakve pojedina osoba osjeća dok se nalazi u tim prostorima. U svojoj knjizi *Prostor i mjesto* Yi-fu Tuan koristi analogiju dječje percepcije nepoznatog: „Instinkti za preživljavanje još nisu razvijeni. Jedini (instinkt) koji se javlja u dobi između šest i osam mjeseci jest strah od nepoznatog. ... Nepoznata okolina predstavlja nekoliko signala opasnosti ... Djetetu koje puže horizontalni prostor se čini siguran, ali je svjestan jedne opasnosti: litica.“ (Yi-fu Tuan, *Prostor i mjesto* (24), 1977.). U Solarisu, Kris (glavni lik) koji putuje svemirom u potrazi za istinom o nepoznatom tijelu ili u Stalkeru tri glavna lika predstavljaju dijete iz Yi-fu Tuanove analogije dok su svemir i Zona horizontalni prostor ispunjen brojnim liticama. Kao dijete koje se drži svoje majke u susretu s nepoznatom prijetnjom u fizičkoj okolini (Yi-fu Tuan, 1977.), tako likovi iz Solarisa i Stalkera pronalaze utjehu i sigurnost u poznatim sjećanjima povezanim s određenim mjestom. Dijete eksperimentiranjem kroz rast razvije spoznaju o prostoru i opasnostima koje su nekada bile nepoznanica. Korelacija je vidljiva i usporediva s otkrivanjima anekumene kroz povijest geografskih otkrića, bilo u obliku *terre incognite* ili prostora Antipoda koji su razvojem znanosti i spoznaja o prostoru dokumentirani u karte svijeta.

Stalker završava bez izrečenog ili prikazanog raspleta. Nakon što su pronašli Sobu, shvate kako su uzaludno tragali za nečim gotovo nestvarnim. Ipak, Stalker shvati kako je sreća za koju je tako dugo mislio da se nalazi u Zoni, ipak bila u obitelji i komforu vlastitog doma. Kao i svi

Tarkovskijevi filmovi, tako je i Stalker podložan brojnim analizama, ali u svrhu ovog rada bilo je bitno za istaknuti realne prostore koji „glume“ Zonu i kako su zbog loše regulative predstavljali ekološki rizik za stanovništvo Estonije. Također, usporedba mjesta i prostora je vrlo prisutna u Stalkeru kroz koncept nepoznatog koji je neučestali objekt istraživanja geografije.

2.5 NOSTALGIJA (1983.)

Stalker je bio posljednji film snimljen kada je Tarkovski živio u Sovjetskom Savezu. Nostalgija je film sniman u Italiji i nakon premijere na filmskom festivalu u Cannesu, Tarkovskiju je bio zabranjeno snimanje i rad u Sovjetskom Savezu. Uz sveprisutnu cenzuru, zabrana za rad u rodnoj državi potakla ga je da se odseli u Italiju. Nostalgija je film o odsječenosti pojedinca od njegovog voljenog prostora, gdje je odrastao i gdje je izvor njegovih najomiljenijih sjećanja. Isto kao i Tarkovski, glavni lik filma Oleg (Andrej Gorchakov) otputuje iz Rusije iz poslovnih razloga. Cilj mu je istražiti život pjesnika iz 18. stoljeća, ali na putu se upozna s ekscentričnim stanovnikom talijanskog gradića koji mu pomaže shvatiti kako da spasi svijet. S obzirom da je talijanska produkcija i da je film snimljen u cijelosti u Italiji, dostupniji su podaci i informacije o samome filmu.

Film započinje prizorom jezera usred šume snimano je s proplanka, u crno-bijeloj boji, koji odgovara krajolicima Toskane, konkretnije pokrajini Orcia na obroncima planine Amiata. Odmah su uočljive razlike u ambijentu, glumi i produkciji u usporedbi s prijašnjim filmovima. Dokaz kako geografija prostora izražena kroz prirodno-geografske i društveno-geografske faktore (reljef, klima, vegetacija, baština, jezik...) može utjecati na kvalitetu i ugođaj filma. Među prvim razlikama, osim jezične, koju gledatelj može uočiti jest u religiji. Dok je u Rusiji dominantno pravoslavlje, u Italiji je to katoličanstvo, i u filmu je to prikazano kroz tradicionalni obred plodnosti u ime Bogorodice. U pratnji glavnog lika je njegov talijanski prevoditelj, odnosno djevojka pod imenom Eugenia (Domiiziana Giordano) koja služi kao komparacija dviju različitih kultura, ruske i talijanske. Kroz film Oleg je konstantno neimpresioniran talijanskim načinom života, njihovom kulturom, gastronomijom i tradicijama, tražeći fragmente svoga doma u nepoznatoj državi. Najbolje je to prikazano u prizoru gdje proučava stan u kojem će boraviti. Jasna je povezanost Olega i Tarkovskog, obojica ruskog podrijetla, zaljubljeni u vlastitu domovinu i ispunjeni nostalgijom za domom. Sudar dviju kultura Tarkovski iznosi kroz probijanje ruske estetike (hladno i maglovito podneblje, uniforman i pragmatičan stil gradnje, tmuran i mračan ugođaj ali istovremeno poznat i topao) u prostor Italije. Talijanski grad, snimljen u Bagno Vignoniju -150 km sjeverno od Rima i 90 km južno od Firence, prikazan je na netipičan način odnosno iz Olegove perspektive koji neoduševljeno prolazi ulicama u potrazi za pjesnikom ([Film sets in Tuscany](#), URL 6). U potrazi i upozna Domenica, čovjeka za kojeg svi u gradu smatraju da je sišao s uma. U filmu se kontrasti između Italije i Rusije iskazuju kroz predrasudne komentare Talijana o Rusima, od njihovog odijevanja do njihovih manira. Prije raspada Sovjetskog Saveza, gospodarstvo Italije u osamdesetim godinama nije se puno

razlikovalo od ruskog. Naglasak je bio na industrijalizaciji, osobito automobilske (Fiat) i tekstilnoj (Milano). U prvoj polovici 1980-ih godina na snazi je bila i jaka komunistička stranka koja je zbog dobrih odnosa sa Sovjetskim Savezom bila iznimno popularna, sve do 1989. godine ([Britanica](#), URL 7). Sličnosti i razlike između pojedinih država simbolizirane su prijelazom na interijer Domenicove kuće koja podsjeća na zapuštene i uništene objekte prisutne u krajolicima u Stalkeru. Kao i u Ogledalu, sjećanja izazvana emocionalnom povezanošću s nekim vlastitim mjestom koja proizlaze iz osobnog osjećaja pripadnosti tome mjestu ili širem prostoru, služe kao podloga koncepta topofilije prisutne u Tarkovskijevom filmskom stvaralaštvu. To su vrlo često „prostori djetinjstva“ u kojima su prisutne interakcije između više osoba (roditelji, prijatelji, sestra, brat, partner...) te su ti prostori čvrsto ukorijenjeni u prostorni obuhvat doma ili šire okolice (Ivon K., 2016.). Spomenuti „prostor djetinjstva“ na koji se autorica – Katarina Ivon referira, u Nostalgiji jest Rusija uz sve pozitivne i negativne konotacije koje se vežu uz taj prostor. Tarkovski izražava čežnju za domom kroz nostalgična sjećanja i veoma kompetentno prenosi gledateljima taj osjećaj subjektivne prirode. U zadnjoj trećini Oleg lutajući naiđe na urušenu crkvu. Crkva pod nazivom San Vittorino u gradu Cittaducale, 65 kilometara istočno od Rima, egzistira na istom mjestu još od pred Rimskog doba kada je umjesto crkve postojao hram i svetište za prinošenje žrtava. Sabinjani su bili prvi talijanski narod koji je sagradio hram na mjestu crkve prije Rimljana. Rimljani su preuzeli sabinjansku kulturu sagradivši hram podvodnim nimfama, a recentni izgled dobila je u 15. stoljeću. Zbog sedimentne građe okolnih stijena, hram i crkva su tokom vremena poplavili i zato danas nosi pridjeve poput „vodena“ ili „potopljena“ crkva (Fiori E., 2017.). Svršetak filma objedinjuje Domenico koji na trgu Campidoglio u Rimu drži govori i protestira kritizirajući društveni nesklad i opsesiju društva materijalizmom zagovarajući povratak jednostavnosti života s osvrtnom na zakonitosti prirode. Uz prisutnost Camusove filozofije apsurdizma, u Domenicovom govoru moguće je primijetiti utjecaj romantizma, koji je prisutan i u krajolicima Ogledala, ali i ideje ekološkog pristupa s naglaskom na očuvanje prirodnih vrijednosti kako bi se eliminirao štetni utjecaj čovjeka na prostor, a time i na društvo. Govor završava javnom egzekucijom u čijoj pripremi su pripomogli građani što samo hiperbolira poruku za koju se Domenico zalagao. Posljednji Tarkovskijev film se osvrće na ljubav prema vlastitom domu, izraženu kroz osobni osjećaj pripadnosti. Iskazane su suprotnosti, ali i sličnosti talijanske i ruske kulture kroz tradicije, arhitekturu i međusobne odnose. Tarkovski također prenosi problematiku modernog svijeta povezanu s otuđenosti pojedinca i njegove percepcije društvenih procesa. Ovim filmom Tarkovski zaključava svoje filmsko stvaralaštvo koje ukazuje na ruski identitet povezan s primarnim faktorima koji ga određuju - od religije i zajedničke povijesti do jezika i prostorne pripadnosti.

3. ZAKLJUČAK

Andrej Tarkovski je produkt vlastitog vremena. Odrastavši u Sovjetskom Savezu, u filmskom mediju je pronašao inspiraciju za izražavanje vlastite očaranosti ali i kritike svoje rodne zemlje. Teško je sročiti poruku i misao pojedinog Tarkovskijevog filma u samo par rečenica, ali u suštini rijetko koji redatelj uspije integrirati vlastiti, a naročito skupni identitet nekog naroda u vlastito filmsko stvaralaštvo. Naravno, skupni identitet se odnosi na ruski započevši s povijesno-geografskim epikom Andrejom Rubljov gdje je Tarkovski ukomponirao elemente ruskog etniciteta osvrćući se na ulogu pravoslavne religije u izgradnji ruske kulture i teritorija, te kakve su posljedice konflikata različitih kulturnih utjecaja (Tatari, domorodci i Grci) na kulturu i stanovništvo Rusije. Iako je polu-autobiografski film, važni su odabrani kulturni spomenici ukomponirani u krajolike Moskovske oblasti i prizori povijesnih zbivanja što u konačnici konsolidira značaj filma u reprezentaciji ruskog kulturnog nasljeđa. U Solarisu se ističu posljedice utjecaja modernizma unutar društva koji su prisutni za vrijeme tehnološke utrke naoružanja za vrijeme Hladnog rata. Solaris i Stalker zajednički postavljaju pitanje prostorne nepoznatosti o kojoj je pisao i čiju je konceptualizaciju postavio Yi-Fu Tuan. Ogledalo predstavlja autobiografsku prisutnost redatelja u filmu kroz koju se preispituje način života u Sovjetskom Savezu, te društvene i političke procese koji su obilježili život redatelja. To je devastirajuća prisutnost cenzure te kakve su njene posljedice na rusku umjetnost i život radnika. Jednako tako su prisutne posljedice brojnih ratova i kriza, poput Drugog svjetskog rata i građanskog rata u Španjolskoj, iskazane u emigracijama španjolskog stanovništva. Kako je Stalker najpoznatiji film Tarkovskog i zbog dostupnosti brojnih informacija o snimanju filma, lako je moguće proanalizirati brojne lokacije na kojima je film snimljen. Ustanovljeno je kako je nekompetentna politika zaštite okoliša i neadekvatna regulativa industrijalizacije za vrijeme Sovjetskog Saveza uzrokovala brojne ekološke katastrofe čije su posljedice bile kobne za redatelja i produkciju. Tematika Stalkera, na geografskoj i filozofskoj razini, izrazito je složena ukazujući ponovno na koncepte mjesta, doma i topofilije i na važnost zaštite okoliša i razvoja ekoloških znanstvenih disciplina u suvremenosti. Nostalgija, odlaskom Tarkovskija iz Rusije, savršeno reprezentira završetak karijere (iako nije posljednji film) sagledavajući Rusiju iz perspektive strane zemlje nadovezujući se na koncepte mjesta i prostora prisutnih u preostalim filmovima. Cilj rada je bio ustanoviti geografsko-prostorne zakonitosti putem koncepta ruskog identiteta kroz filmsku umjetnost. Pojedini elementi koji sačinjavaju kolektivni identitet ruskog naroda prisutni su u različitoj mjeri u svakom od pojedinih filmova. Analizom krajolika i

geografskom interpretacijom pojedinog filma utvrđena je korelacija između filmske umjetnosti i prostornih, socio-kulturnih i političkih elemenata ruskog nacionalnog identiteta. Tarkovski je kao i krajolici i likovi filmova, jednako tako neizostavan element cjelokupne analize. Upravo je njegova vizija ključna u reprezentaciji ruskog identiteta kroz osobna iskustva života u Sovjetskom Savezu. Uzmu li se svi analizirani filmovi zajedno, jasno je uočljiva reprezentacija ruske kulture sa svim svojim elementima ukazujući na kohezivnu redateljevu viziju Rusije kao vlastitog doma prezentiranu kroz filmske krajolike, likove i radnju. Analiziranje filmova, u svrhu geografske interpretacije, moguće je usporediti s idejom J.K. Wrighta i Williama Kirka koji su promišljali o ideji „neformalne geografije“ odnosno interpretaciji prostornog znanja iz izvora poput putopisa, časopisa, književnosti i likovne umjetnosti (Šakaja L., 2015.). Takav pristup nije sasvim realiziran odnosno institucionaliziran unutar sfere geografske znanosti, ali s obzirom na široki spektar istraživačkog materijala unutar filmske umjetnost otvoren je put prema detaljnim, slojevitim, unosnim i bogatim istraživanjima.

LITERATURA I IZVORI

LITERATURA

- Coley T., 2006: *Kartografsko kino*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Fiori E., 2017: Nostalgia: Nella piana di San Vittorino sulle orme di Tarkovskij, <https://didatticaluceinsabina.com/2017/06/09/nostalgia-nella-piana-di-san-vittorino-sulle-orme-di-tarkovskij/> (1.6.2023)
- Forster M., 2022: Johann Gotfried von Herder, <https://plato.stanford.edu/entries/herder/#Bib> (18.5.2023)
- Gamble P., 2019: Stalker: in search of Tarkovsky's Soviet sci-fi locations, <https://www.bfi.org.uk/features/andrei-tarkovsky-stalker-locations> (28.5.2023)
- Gray C. 2021: Mirror: „All is immortal“, <https://www.criterion.com/current/posts/7453-mirror-all-is-immortal> (27.5.2023)
- Ivon K., 2016: Prostori djetinjstva ili djetinjstvo prostora (Prostorni imaginarij u trilogiji „Zlatni danci“ Jagode Truhelke), *Croatica et Slavica Iadertina* 92 (2023), 18-32, DOI: 10.58377/slav.2023.1.02
- Marinetti F.T., 1909: Manifest futurizma, https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/manifesto_futurista.pdf (23.5.2023)
- Mironowicz A, 2018: Orthodox Church and State in Russia, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/7772/1/BTH_16_2018_A_Mironowicz_Orthodox_Church_and_State_in_Russia.pdf (18.5.2023)
- Osoba L, 1996.: The Destruction of Environment in Former Soviet Union, *Dalhousie Journal of Legal Studies* 167 (5)
- Poe T. M., 2000: *A people born to slavery: Russian in early modern European ethnography 1476 – 1748*, Cornell University Press, Ithaca
- Rannamäe R., Veldre I., 2001: Water quality in the Pirita river, a raw water source for Tallin, *Proceedings of Estonian Academy of Sciences. Biology. Ecology*, 50 (4), 269-278, DOI: 10.3176/biol.ecol.2001.4.05
- Sánchez-Alonso B., Santiago-Caballero C., 2022: Spain's Loss of Human Captial after the Civil War: Spanish Refugees in Mexico, *The Journal of Interdisciplinary History* 52(4), 537-564, DOI: 10.1162/jinh_a_01766
- Sinitsyna O., 1998: Censorship in the Soviet Union and its Cultural and Professional Results for Arts and Art Libraries, <https://origin-archive.ifla.org/IV/ifla64/067-101e.htm> (20.5.2023)
- Šakaj L., 2015: *Uvod u kulturnu geografiju*, Leykam international d.o.o., Zagreb
- Tarkovsky A., 1987: *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin
- Tarkovsky A., 1994: *Time Within Time, The Diaries 1970. – 1986*, Faber, London

Young G., 2014: To Russia with 'Spain': Spanish exiles in the USSR and the longue durée of Spanish history, <https://jsis.washington.edu/publication/to-russia-with-spain-spanish-exiles-in-the-ussr-and-the-longue-duree-of-soviet-history/> (26.5.2023)

IZVORI

URL 1: *Andrei Tarkovsky/Bio*, Andrei Tarkovsky, <https://andrei-tarkovsky.com/bio.html> (15.5.2023)

URL 2: *imdb/Andrei Tarkovsky*, Osobni podaci, https://www.imdb.com/name/nm0001789/?ref=tt_ov_dr (15.5.2023)

URL 3: *Sanderus/Moskva*, Braun G., Hogenberg F., Moskva, atlas Civitates Orbis Terrarum, Köln, 1576., <https://sanderusmaps.com/our-catalogue/antique-maps/europe/eastern-europe/antique-map-of-russia-moscow-moskva-by-braun-hogenberg-23286> (18.5.2023)

URL 4: *Ruarrijoseph/putovanje*, Borovitsky brdo: kratki opis i povijest, <https://hr.ruarrijoseph.com/obrazovanje/89409-borovickiy-holm-kratkoe-opisanie-i-istoriya.html> (19.5.2023)

URL 5: Popis stanovništva Ruskog Carstva i SSSR-a (br. 989.-990.), Institut za demografiju, Nacionalno istraživačko sveučilište Vishnevsky, 2023., http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/census_types.php?ct=6 (26.5.2023)

URL 6: *Traveling in Tuscany/Films set in Tuscany*, Nostalghia (Andrei Tarkovsky, 1983.), <http://www.travelingintuscany.com/engels/film/nostalghia.htm> (2.6.2023)

URL 7: *Britannica/Italy/History/The economic miracle*, The economy in the 80s, <https://www.britannica.com/place/Italy/Italy-from-the-1960s> (2.6.2023)

YouTube/Mosfilm, Andrej Rubljov, <https://www.youtube.com/channel/UCm5U4zqpahzyNXBv5ZT51Jw> (19.4.2023)

YouTube/Mosfilm, Ogledalo, <https://www.youtube.com/channel/UCm5U4zqpahzyNXBv5ZT51Jw> (21.4.2023)

YouTube/Mosfilm, Solaris, <https://www.youtube.com/channel/UCm5U4zqpahzyNXBv5ZT51Jw> (22.4.2023)

YouTube/Mosfilm, Stalker, <https://www.youtube.com/channel/UCm5U4zqpahzyNXBv5ZT51Jw> (25.4.2023)

Internet Archive/Nostalghia (1983.), Nostalgija, <https://archive.org/details/nostalghia.-1983.1080p> (29.4.2023)

POPIS SLIKA

Slika 1. Braun G., Hogenberg F., Moskva, atlas Civitates Orbis Terrarum, Köln, 1576.	7
Slika 2. Satelitski snimak stare jezgre Moskve s izdvojenim sakralnim objektima	9
Slika 3. Grafički prikaz broja kretanja španjolske etničke manjine u Rusiji od 1939. do 2021. godine.....	17