

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Jaana Pärnpuu

***STALKERI* DÜSTOOPILISE KRONOTOOBI
DEFINEERIMINE JA SELLE OSISTE KIRJELDAMINE
FILMI KESKKONDADE NÄITEL**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu 2021

Sisukord

Sissejuhatus	2
Filmi <i>Stalker</i> tutvustus	3
1. DÜSTOOPIA	5
1.1. Düstopia mõistest	5
1.2. Düstopiline arhitektuur ja keskkond	8
2. KRONOTOOP	13
2.1. Kronotoobi mõistest	13
2.2 Düstopiline kronotoop	16
3. FILMI <i>STALKER</i> ANALÜÜS	19
3.1. Tsenter ja perifeeria	21
3.2. Looduslik ja tehisk	24
3.3. Minevik ja tulevik	27
3.5. Progress ja regress	28
3.5. Võõrandumine ja mitte-võõrandumine	30
3.6. Ebamaine ja maine	31
3.7. Järeldused	36
Kokkuvõte	38
Kasutatud kirjandus	40
Summary	43

Sissejuhatus

Antud teema sai valitud enda huvist tulenevalt: teadsin, et soovin uurida düstoopiat ja eelistatult filmi kaudu. Kuna Andrei Tarkovski *Stalker* (1979) on Eestis filmitud, tundus põnev võtta uurimise alla antud filmi keskkonnad. Suuremas pildis loodan, et see uurimus avab veel enamgi Eesti keskkonna potentsiaali filmitööstuses ja sealjuures düstoopiliste filmide võttelepaikadena.

Käesoleva töö eesmärk on uurida, mil viisil *Stalker* on düstoopiline, täpsemalt, millised on need tunnused, mis loovad *Stalkeri* düstoopia. Töö keskendub düstoopiliste kategooriate (kronotoobiosiste) loomisele, mis aitavad analüüsida filmi keskkondasid ning märgata keskkonnas ilmnevat düstoopiat. Kuna filmikeskkonda pole võimalik vaadelda eraldatult süžest, karakterite mõttemaailmast ning reaalse elu assotsiatsioonidest, annab töö sissepõike ka nendele tasanditele. Käesolev töö aga ei pretendeeri *Stalkeri* ammendavale analüüsile ning tema ideestiku tõlgendamisele.

Antud töö koosneb kolmest osast. Esimene osa selgitab düstoopia mõistet ja selle mõtestamist arhitektuuris ja keskkonnaalastes uurimustes. Peatükk toob välja olulised tunnused, mis seostuvad düstoopiaga. Teine osa selgitab antud uurimuse meetodit. Selleks antakse ülevaade Mihhail Bahtini kronotoobi mõistest; Peeter Toropi edasiarendusest, hierarhilisest tüpoloogiast, ning varasematest düstoopilist kronotoopi käsitlevatest uurimustest (Terentowocz-Fotyga 2018; Frenette 1996; Zajac 1992). Kolmas osa kirjeldab *Stalkeri* jaoks loodud kronotoobiosiseid ning seejärel analüüsitakse nende kronotoobiosiste kaudu filmi keskkondasid ja nendes ilmnevat düstoopiat.

Akadeemilisel maastikul on Tarkovski alaseid uurimusi palju – ka *Stalkeri* kohta¹. Seejuures arutletud on ka *Stalkeri* düstoopilisuse üle². Arvo Iho, kes oli praktilik, kui *Stalkerit* filmiti, on öelnud, et esimene kord kui antud filmi produtseeriti, oli tegu

¹ Google Scholar annab 16 500 vastet, kui sisestada “Tarkovsky” ja 3160 vastet, kui sisestada “Tarkovsky Stalker” (16.05.21 andmetel)

² Näiteks Nilsson, Nils Ake 1984. Utopia and Dystopia in Tarkovskii’s Film “Stalker”. *Russian History* 11, 2: 320-326

teadusulme žanri alla mineva teosega, kuid kui filmiga juhtus õnnetus, muutis Tarkovski lugu ja uues versioonis muutus teos metafüüsilisemaks³. Filmi metafüüsiline olemus muudab ka düstopilise aspekti esmapilgul mitte nähtavaks, kuid antud uurimuse eesmärgiks on selgitada, kuidas avaldub *Stalkeris* düstopia keskkonna kaudu. Mainimist tasub ka asjaolu, et ei leidu ühtegi uurimust, mis läheneks *Stalkerile* kronotoobi mõiste kaudu. Antud uurimuse väärtus seisneb *Stalker*i düstopilise kronotoobi defineerimises ning selle osiste kirjeldamises topograafilisel, psühholoogilisel ja metafüüsilisel tasandil.

Filmi *Stalker* tutvustus

Andrei Tarkovski kui üks filmimaailma olulisimaid poeete, on hinnatud oma ambivalentsete kaadrite, aeglaste filmivõtete ning kaunite unenäoliste ja mälestusi täis olevate kaadrite poolest. Juhani Pallasmaa (2012:169-170) on kirjutanud, et Tarkovski teost saadab ettenägematu kammermuusika ruumist, valgusest ja aeglustunud ajast ning tema visuaalne kompositsioon on kui renessansiajastu maalides, mis kutsub esile sügavat intiimsust ja lähedust.

Stalker on loodud vendade Arkadi ja Boris Strugatski raamatu *Väljasõit rohelisse* põhjal, versioone sellest raamatust kirjutati mitmeid ning viimane neist oli algsest loost kaugem kui eelnevad. Filmi valmimist saatsid õnnetused – algne filmivõtte koht Tadžikistanis sai maavärina tõttu kannatada ja seetõttu otsiti uusi paiku filmimiseks – ja uueks võtteplatsiks sai Eesti: Jägala jõe juures oleva mahajäetud elektrijaam, Pirita jõe ääres oleva sadam ja Iru elektrijaam ning Tallinna kesklinnas olev Kultuurikatel ja Rotermanni kvartal. Lisaks 1977. aastal kui *Stalkerit* esimest korda filmiti, juhtus negatiivfilmiga õnnetus ja seetõttu filmiti järgmine aasta (1978. aastal) kõik uuesti, küll aga Tarkovski jõudis lugu taaskord muuta. (Norton 2006)

Selleks, et mõista järgnevat uurimust paremini, tutvustan lühidalt filmi süžeed. Filmi narratiiv keerleb ümber hüljatud paiga, Tsooni. Täpsemalt selles Tsoonis asuvast Ruumist, millel on väidetavalt võime viia täide külastaja kõige sügavamad soovid.

³ Kuusik, Silver 2013. Tarkovski "Stalkerit" saatsid mitmed ebaõnnestumised. *ERR*.

Tsoon on müstiline: käivad jutud, et maavälised külastasid seda paika ja hiljem on mitmed inimesed ja ka sõjaväe üksused sinna kadunud.

Tsoonis esineb nähtusi, mis trotsivad teadust. Selle ohtlikkuse ja teadmatuse tõttu on Tsooni keelatud minna: piiri valvab patrulliv armee. Kuid soovõnne ja lootust leida on suur, seega aja jooksul hakkavad Stalkeritena kutsutavad giidid läbi viima riskantseid ekspeditsioone Tsooni. Selle tee võtavadki filmis ette peategelane Stalker, Kirjanik ja Professor, kes peavad läbima sõjaväe poolt patrullitava piiri ning seejärel Tsooni jõudmiseks pika teekonna. Tsoonis olles jutustab Stalker, et inimesed aktiveerivad lõksude teket – uued võivad ilmuda ja vanad kaduda. Seetõttu tuleb olla hoolikas ja aupaklik Tsooni vastu, et teekond lõppsihtpunkti, Ruumi, oleks võimalik. Teekonnal olles peategelased mõtisklevad ja arutavad Ruumi olemuse üle – on see kingitus, sõnum inimkonnale ning seejuures, kas inimene saab olla õnnelik pärast salasoovide täitjast, Ruumist, tulemist. Teekonnal arvamused muutuvad ka drastiliselt – selgub, et Ruumi juurde jõudes oli Professoril plaan Ruumi pommiga õhata, et kurjus ei saaks sellega oma soove täita; kuid viimaks tegelane plaani ellu ei vii.

Tsooni ja Ruumi ümbritseb saladus ning peale ekspeditsiooni jääb see saladuslik aura endiselt paika ümbritsema, kuigi selgust on rohkem kui filmi alguses. Ekspeditsioonil ei ilmnenud täielikku tõendust saladusliku põhjusest – ei sattunud teele nähtavaid lõkse ning samuti jääb teadmata see olulisim: ”Kas Ruumil on salasoovide täitmise võime?”. Mingisugune müstika seal keskkonnas ilmneb – Ruumi juures varemets heliseb telefon ning lõpustseenis Stalkeri tütar kasutab telekineesi klaaside liigutamiseks. Usk Tsooni on igäühe enda otsustada.

1. DÜSTOOPIA

Esimeses alapeatükis annan ülevaate düstooopia termini tekkest, düstooopia tunnustest, kasutusalaist ning viisist, kuidas düstooopiast mõelda ning seejuures, kuidas on võimalik düstooopia raamistikus/düstooopia kaudu ajalugu mõtestada. Teises alapeatükis selgitan, milline on düstooopiline arhitektuur ja keskkond. Arhitektuuri on oluline käsitleda, et arusaada düstooopiale olusest aspektist, modernismist. Antud alapeatükid annavad taustainfot ja samas ka mõtteviise, Tarkovi *Stalker*i keskkonna analüüsimiseks.

1.1. Düstooopia mõistest

Düstooopia on arenenud utoopiast. Seega, et rääkida düstooopiast, tuleb käsitleda ka utoopiat.

Utopia tähendab täiuslikku ühiskonda. See oli ja on ka “mäng” intellektuaalidele (mängulikkus esineb ka terminis eneses: utoopia tuleneb kreekakeelsest neologismist *outopia*, mis tähendab mitteeksisteerivat kohta, ja *eutopia*, mis tähendab head kohta), kes võtsid endale ülesandeks täiusliku ühiskonna kujutamise. See ülesanne omakorda osutab oleviku ühiskonna valupunktile, sest tulevikus neid ebatäiuslikkusi ei või eksisteerida (Sterling 1998; Gordin, Tilley, Prakash 2010: 1). Utoopsed visioonid pole aga kunagi arbitraarsed: nende juured on ümbritsevas kultuuris. Visioon tuleneb kultuuris olevatest ressurssidest, mida arendatakse konkreetsete eesmärkide poole, olles samal ajal tugevalt oleviku poolt struktureeritud. Kuid siiski mitte täielikult: konkreetset utoopiat toovad kaasa tagajärgi, mis sunnivad kahtlema omakorda algses visioonis, seega mingil määral on vaja olevikust lahti öelda, et utoopia visioon saaks areneda. (Gordin jt, 2010: 2-4)

Tomberg (2012: 92) leiab, et utoopia on saanud endale tänapäeval uue tähendusvarjundi. Selle tähendus ei piirne enam ainult mitteeksisteeriva ja hea kohana – utoopiast räägitakse kui naivistlikkust täitumatust unistusest (väljendub fraasiga “see

on utoopiline!”) ja ka kui totalitaarsest võimutahte ohtlikust väljendusest (väljendub fraasiga “ta on utopist!”). Need konnotatsioonid tulenevad marksistlike ideede tõlgendustest lähtuvate sotsiaal-majanduslike projektide, eelkõige stalinismi, läbikukkumisest. (Tomberg 2012: 91)

Termin ‘utoopia’ sündis renessansi ajal tänu Thomas More’ile, kes kirjutas samanimelise raamatu, mis avaldati 1516. aastal. Selle teosega pani More aluse utoopilisele ilukirjanduslikule žanrile. More’i raamat “Utopia” kirjeldab kujutletava saar-riigi poliitilist süsteemi. Utopia olemus ei alga aga ainult More’ist (Gordin jt, 2010: 1). Täiuslikust ühiskonnast on mõeldud juba Platonist alates. See pole aga üllatav, utopia kontseпти juured on religioonis paradiisis, poliitikas sotsialismis ning majanduslikult kommuuni näol (Gordin jt, 2010:1). Tänapäeval liberaaldemokraatia kontekstis on utopia visandid aga pärsitud – utopia on pigem “ üldise võimalikkuse põhjalik teoreetiline kaalumine” (Tomberg 2012: 91). Seetõttu kinoekraanile satub Hollywoodi filme rohkem maailmalõpust ja apokalüptilistest sündmustest: maailmas valitsevaid tendentse on lihtsam näha lõppevatena kui vahelduvatena (Tomberg 2012: 91). Montevecchio aga toob välja apokalüptilise lootusrikkama külje – see on oluline, et mõista pääsemist. Valesti korraldatud süsteem peidab pattu struktuuriga ja põhjendab kurjust struktuuri tõhususega. Kui evangelistide jaoks apokalüpsis aitas rahval aru saada ristist, siis tänapäeval düstopia aitab aru saada pääsemisest – lunastusest. (Montevecchio 2012: 15)

Düstopia kui 20. sajandi “leiutis” on leidnud laia kõlapinna. Tihti mõeldakse düstopiast kui utopia vastandist. See pole aga korrektne: utopia tõeline vastand oleks ühiskond, mis on täielikult planeerimata või siis ühiskond, mis on tahtlikult õudusttekitav ja kohutav. Düstopia aga pole seda. Düstopia tekib, kui utopia on ebaõnnestunud või siis kui utopia on ainult privilegieritutele ühiskonnas (Gordin jt, 2010: 1). Düstopiad meenutavad tõelisi ühiskondi ajaloos, kus ühiskond on planeeritud mitte nii hästi või õiglaselt. Düstopiast võib ka mõelda kui kollektiivsest tuleviku või alternatiivse ühiskonna visioonist, kus kõik selle visiooni aspektid ei ole ühise paremuse poole (Gordin jt, 2010: 1). Need, kes on arvatud “mitte piisavaks” või “halvaks”, on uuest ühiskonnast välja arvatud (Gordin jt, 2010: 1). Samas utopia ja düstopia mõtestamisel on teisi vaateid– Tomberg (2012: 96-97) on kirjutanud, et düstopilise (ning samas kriitikameele kaotanule utoopilise) ühiskonna loovad

kodanikud, kes on oma kriitilise suhtumise kaotanud, seega probleem pole niivõrd välja jäetuses, vaid ideoloogia võimuse ja kodanike märkamatuses:

Utoopias esiplaanil olevast inimeste majanduslikust võrdsusest saab düstoopias kollektiivne, kriitikameeleta suikumine totalitaarset laadi ideoloogiaunne. Sellise ühiskonna inimesed on võrdsed, sest nad on võrdselt subjektitud. (Tomberg 2012: 96-97).

See uneseisund on mõneti kui inimese ühiskonnast välja arvamine, sest keegi valitsevast korrast siiski on ärkvel ja juhtival positsioonil. klassikaline düstoopiline süžee algab nõnda: inimene on “kriitikata õnneunes”, kuniks toimub ärkamine ja arusaamine, et kunagine näiv utoopia on tegelikkuses düstoopia. (Tomberg 2012: 96-97)

Düstoopia tunnuseks võib olla ka vägivald. Düstoopias vägivald ja ekstreemsed lahendused on vastuseks eelmise ühiskonna probleemidele. (Podoshen, Venkatesh, Jin 2014: 5). Lisaks vägivallale on Montevecchio järgi (kes pidas natsistlikku Saksamaad düstoopiaks) düstoopiale omaseks totalitaarne kord, triumf ja ebainimlikustamine, millega võib kaasneda ka anarhia ja paranoia (Montevecchio 2012: 10-12)

Düstoopia ei piirdu ainult kontseпти või žanriga. Düstoopia on “populaarne” ka reaalses elus. Tänapäeval on menud kogunud külastuspaigad halvaendelistesse, hirmutavatesse kohtadesse. Neid tumedaid düstoopilisi kohti tahetakse külastada, et kogeda päriseluliselt düstoopiat (kogemine on lähedasem kui filmi või raamatu kaudu) või selleks, et ennast selliseks düstoopiliseks süžeeks ette valmistada. Sellise paiga külastamine viib turisti introspektiivsele teele ja ärgitab ühiskonda analüüsima (Podoshen jt, 2015: 324, 326), sest düstoopia toimub olevikus, kus inimesed tajuvad keskkonda tumeda ja depressiivse reaalsusena. *Dark tourism*-i (ka *dark dystopian tourism*, sünge düstoopiline turism) kontseptsiooni järgi on keskkond tume-düstoopiline, kui ta näib halvaendeline, ähvardav ja eraldatud (Rofe 2013: 263). Düstoopiline olevik manab ette hirmutava tuleviku, kui ühiskonda ei “ravita” (Rofe 2013: 263), seega *sünget düstoopilist turismi* võib pidada teretulnuks – ühiskonda on vaja “õnneunest” ärganud indiviide.

Düstoopia mõjub hoiatajana ka kirjanduses – ilukirjanduses esindab düstoopia pilti tuleviku ühiskondadest, osutades kartlikult sellele, milliseks maailm võib muutuda, ja seeläbi propageerib vajadust muutusele (Clute, Nicholls 1993: 360; Podoshen jt 2015:

317 järgi). Utopia aga viib meid tulevikku ja süüdistab olevikku ebatäiuslikkuses “Utopiad kirjeldavad põgenemist ajaloost, need [düstopiad] kirjeldavad põgenemist või põgenemiskatset ajalukku, see tähendab ettenägematute, konfliktide ja ebakindluse maailma” (Morson 1981: 128). Need kaks – düstopia ja utopia – on kui õudusunenägu ja unistus, neist kumbki ei saa eraldi eksisteerida, vaid on omavahel seotud (Gordin jt, 2010: 2).

Kui mõeldakse utopiast ja dütopiast, mõeldakse tüüpiliselt aja ja ruumi kategooriates. Ruumile mõeldes tuleb enamasti silme ette paik, mis on organiseeritud ja kaardistatud geograafiliselt. Aja peale mõeldes toimuvad utopia ja dütopia tulevikus või siis kauges minevikus (näiteks Eedeni aed). Need konkreetsed kontseptuaalsed “ankrud” muudavad utopia ja dütopia aegruumi suhtes väga kindlaks ning samas ka piiravad kasutusala akadeemiliselt. Gordon ja tema uurimisgrupp on oma artiklis välja toonud dütopia ja utopia potentsiaali, mis on tahaplaanile jäänud: need kontseptsioonid on enam kui ainult žanr või termin – nad on võimelised muutma akadeemilisel maastikul mineviku, oleviku ja tuleviku vahelist mõtestamist. Selle asemel, et utopiat ja dütopiat vastandada, toovad kogumiku *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility* koostajad välja, et nende vahelisest suhtest tasuks pigem mõelda kui kolmnurgast: suhetest täiuslikult planeeritud ja kasuliku, täiuslikult planeeritud ja ebaõiglase, ning täiuslikult mitte-planeeritu vahel. Neid kolme poolt siduv keskne kontseptsioon seisneb “võimalikkuse tingimuse” ja “kujutlusvõime tingimuse” leidmises lokaliseeritud ajaloolises momendis – utopia proovib juba oma olemuselt muuta sotsiaalset korda fundamentaalsel ja süsteemsel tasandil, adresseerides algpõhjust ja pakkudes sellele lahendust. Seetõttu on hea utopia kontseptsiooni kasutada praktikana, mis aitab olevikku ümber kujundada paremaks. (Gordin jt, 2010: 2-4)

1.2. Düstopiline arhitektuur ja keskkond

Kui dütopia on oma žanrilt üpriski üheselt mõistetav, siis keskkonna ja arhitektuuri analüüsis see niivõrd lihtne pole. Nii nagu varem, tuleb naasta utopia juurde.

Arhitektuuris on **modernismi** vaadeldud ideaalis utoopiana, kuid taaskord, kui see moderne lahendus peaks läbi kukkuma, muutub ka modernistlik arhitektuur düstopiliseks (Coleman 2007: 182-183). Coleman on kirjutanud, et eriti alates 19. sajandist on see arhitektuuri pidev utoopiline dimensioon pööratud pea peale, paljastades pideva düstopia vormi. 19. sajandi keskpaigast on tekkinud kalduvus arhitektuuris külvata kinnisideed progressist ja tehnikast. See modernsus lubab paremat maailma sotsiaalselt, füüsiliselt ja poliitiliselt, et saavutada “hea uus maailm”. Just seetõttu võib modernset arhitektuuri nimetada ka utoopiliseks. (Coleman 2007: 182-183)

Modernismil on kalduvus abstraktsusele, ta minetab vihjed ajaloole ja traditsioonilistele vormidele – nii on mõeldud modernsusest 1920. aastast, mil sõna “modernism” välja pakuti (Curl 2018: 22). Modernism algas peale I maailmasõja lõppu – uut ja moodsat nõuti igal elualal: transpordis, meedias (näiteks televisioon), tarbimises (näiteks kiirtoit, capri püksid) ning muidugi arhitektuuris (Rybczynski 2019). Curl (2018: 15) kirjeldab 1920ndate internatsionaalse stiili tõusu nõnda:

Ilmnes, et on juhtunud midagi väga kummalist: kõrvalekalle, midagi inimkonna ajaloole võõrast, midagi esteetiliselt ja vaimselt destrukttiivset, midagi koledat ja ebameeldivat, midagi, mis oli ebainimlik ja ebanormaane, kuid siiski arhitektuuriringkondades peaaegu üldiselt aktsepteeritud, nagu mõni fundamentalistlik kvaasireligioosne kultus, mis nõudis täielikku truudust, kuulekust ja alistumist. (Curl 2018: 15)

Hinnanguid modernismi kohta on erinevaid – Curl näeb seda kui inimkonna allakäiku ning seetõttu antud vaatepunktis transformeerub modernism düstopiaks.

Kuid mis tunnused peale traditsioonide hülgamise on modernistlikkus arhitektuuris olulised? Väiksemas mastaabis, ehitise tasandil, on modernsuse tunnustekslamekatus, lihtsad valged seinad, pikad horisontaalsed aknaread ja selline raamkonstruktsioon, mis tagab sise- ja välisseinade ebastruktuursuse. Samuti oluliseks on ruumimäng: kuidas ruum tuua “kastist välja” (Curl 2018: 22-23). Suuremas mastaabis, linnapildi tasandil, võib tuua tunnusteks progressi, ühtluse lõhkumise ja võõrandumise. Seda illustreerib Le Corbusier’ ja tema järgijate arhitektuur, mis oma uuendusmeelsusega mõrastas juba olemasolevat linnapilti, kutsudes ennast “**progressiks**”. Ehitati palju kõrgeid korrusmaju; pimedaid käike (tunneleid jne), et maapinnal saaks olla mootorliiklust. See progress tõi kaasa ka uued tehnilised lahendused – hooneid üritati maapinnast tõsta

ning selleks kasutati lahendust, kus hoone toetus vaid mõnele tugipunktile. Curli kui modernismivastase vaatepunktist, tõi see “progress” kaasa ebainimliku keskkonna, “kus valitseb tühi, uimastav, mäludeta banaalsus, puudub ilu või midagi muud meeliülendavat” (Curl 2018: 22-23). Sealjuures tihti selle uue progressi pärandiks on **võõrandunud maastik** (Coleman 2007:182). Võõrandunud maastik tekib kui maakasutus muutub ja maapiirkondi hüljatakse (Coleman 2007:182), kuid see muutus on utoopia (ja sealjuures düstopia, sest üks sisaldab samal ajal teist) juures paratamatu, sest utoopia kätkeb endas sotsiaalset transformatsiooni või siis hoopis mingisugust tagasipöördumist “kuldse aja” juurde, kus uuenduse potentsiaali ei ole võimalik rakendada olevikus. See järsk (utoopiline) muutus loob olukorra, kus kujutlusvõime ja “tegelikkus” ei vasta üksteisele (Coleman, 2007:182). Selle tagajärjel maastik ei ole enam ühtne, tal on mitmeid tähendusi, lugemis- ja interpreteerimisvõimalusi (Jauhiainen 2003: 395-406) ning selle muutuse jätkupidevus sõltub ideoloogia elujõulisusest – kui vanad sümboolsed väärtused ja tähendused unustatakse, siis ka koht kaotab oma endise ideoloogilise tähenduse (Palang jt 2004: 162-163). Starobinski kasutaks sellise olukorra väljendamiseks sõna “bassikäik”, et meenutada neid ammuseid tähenduslikke kohti, mis on modernsuses tagaplaanile jäänud (Augé 2012:76).

Modernismi kriitikat võib pidada õigustatuks, sest 21. sajandi linnapilti võib pidada mitte-terviklikus. Modernism on kahjustanud juba niigi nõrgenenud linnade “kangast” oma funktsionaalse homogeensusega (Curl 2018: 25; MacLeod, Ward 2002: 154). Seda modernistlikku progressi võib aga pidada ka üllaks, ambitsioonikas ning poliitiliselt ja majanduslikult ümberstruktureerivaks, sest püüti edendada linnaelamuid, mis põhinevad pigem sotsiaalse solidaarsuse kui eraldamise põhimõttel (Fishman 2002 – viidatud Macleod, Ward 2002: 153-154 kaudu). Nendest eri arvamustest selgub, et düstopia ja utoopia defineerimine on subjektiivne – Curli järgi on modernistlik utoopia tegelikkuses düstopia, kuid mõne teise jaoks võib modernsus olla teostunud utoopia.

Eelnevast johtuvalt tekib ka küsimus, millal saab utoopiat (ka eelnevalt mainitud modernismi ja progressi) pidada düstopiaks või siis “tavalist reaalsust” utoopiaks? Probleem seisneb piiri tõmbamises: millal muutub ehitis utoopiliseks; millal on see ehitis trendi ja oleviku võimendus ning millal utoopia muutub düstopiaks. Piiri tõmbamist raskendab ka asjaolu, et näiteid modernistlikust arhitektuurist, mida arhitektid-autorid ise on kutsunud utoopiaks, praktiliselt ei ole. Näiteks Coleman

(2007: 182) suutis 20. saj arhitektide seast leida ainult ühe arhitekti, Buckminster Fulleri, kes seostas enda arhitektuuri utoopiaga.

Postindustriaalses suurlinnas on äärelinn kuulutatud “uueks Eedeniks”, seda just oma linnalikkuse poolest. Kodu ei ole ainult kodu, sest kodu eksisteerib sotsiaalse süsteemi sees. Elu on ka kodu ümbruses – on arenguvõimalusi, tarbimispaike (turuplatsid, kaubanduskeskused, kultuursed asutused) ning idüllilist loodust. Samas selles “Eedenis” sisendatakse, et kusagil väljaspool, **perifeerias**, valitseb oht – düstoopiline keskkond. Seetõttu on vajalik turvalisuse tagamine lukkudest, valvekaameratest, väravatest, naabrivalvest kuni politseini välja. Ka kasutatakse lahendusi, et mõni kodutu ei saaks **tsentris**, “kindluses”, ööd veeta – bussipeatustes on pingil okkad või tõkked; parkides veepritsemehhanismid, mis ootavad kodutu tabamist ning lisaks avalikud tualetid võivad lukus olla. See ohu kartlikkus omakorda tekitab situatsiooni, kus majanduslikult heal järjel olevad kodanikud otsustavad vabatahtlikult nii-öelda getostuda ja oma ruumi piirata, et elada kui kindluses. Väljaspool olevad isikud on aga düstoopilises maailmas, kus nad on haavatavad ja avatud ohtudele. Selles düstoopilises keskkonnas on kasvav sotsiaalne ja poliitiline rahutus, sest kodanikud on vaesed, sotsiaalselt tõrjutud ja kodutud. Nende keskkonnaks on **unarusse jäänud paigad**, nn. *dead zones*, *wastelands* – mahajäetud tööstusobjektid, sadamad, rongijaamad, tühjad paigad, getod ja äärealadega linnakesed. (MacLeod, Ward 2002: 154, 160-161; 164).

Seda tõrjumist illustreerib Mitchell'i mõte postmodernse linna kohta:

Karistavas linnas, postmodernses linnas, revanšistlikus linnas ei säilitata mitmekesisust, sest ebasoodsamas olukorras olevate indiviidide õigusi ei kaitsta ega üritata ka suurendada. Seega neid indiviide tõrjutakse, tehes selgeks, et nii nagu katkistel akendel pole kohta ka neil, ebasoodsatel indiviididel. (Mitchell 2001: 71)

Lõhenenud ühiskond eksisteerib ka urbaniseerumisalastes terminites, mis süvendab “meie” ja “nemad” vahe veel enamgi. Keskkonnaplaneerijad ja arhitektid kasutavad termineid nagu *wastelands*, *derelict areas*, *dead zones*, and *urban voids*. Niisamuti keskkonna mõtestamine perifeersena võib ametniku muuta tähelepanematuks elanike osas, kelle jaoks selles paigas on nii sotsiaalsed kui ka majanduslikud sidemed. (MacLeod, Ward 2002: 164) Leonie Sandercock (1998: 21), kes keskendub linnaplaneerimises multikultuursusele, on kirjutanud, et planeerijad on kaasatud poliitikute võitluses “teise” vastu. Neid “teisi” püütakse kogukonnast eemal hoida

planeerimisalaste õigusaktidega, sest hirm nende kultuuriliselt erinevate ja majanduslikult ebastabiilsete isikute ees on kultuuri sisse kirjutatud. Selleks, et ennast turvaliselt tunda, üritatakse kollektiivselt neid “teise” linnaosi legaalselt nähtamatuks muuta, lihtsalt neid piirkondasid eemaldades. See, mis jääb kollektiivselt tegemata, kindlustatakse individuaalselt turvakaamerate, väravate ja naabrivalve näol (Sandercock 1998: 21).

Düstoopias ei ela ainult ebasoodsas olukorras olevad indiviidid. Tegu on paradoksaalse olukorraga, sesthea majandusliku taustaga isik piirab ka ennast kui ta “teist” tõrjub. Tänapäeva kodanikel – vahet pole, millise sotsiaalse staatusega – on tunne kõrvale jäetusest ja mingisugusest piirangust. Vaesemal on piirangud küll ilmselgemad, kuid piiranguid on ka rikkal, kelle jaoks mõned linnaosad on hirmutavad (Caldeira 1999: 135). Seega düstopia eksisteerib alati mingil määral selles “tavalises reaalsuses”; kuid utoopias võib elada ainult “õnneunes” hea majandusliku taustaga indiviid, kes on piiratud ruumis ning kes ei püüdle või taipa sellest tsentrist perifeeriasse minna.

Düstopia defineerimine arhitektuuris ja keskkonnas on subjektiivne, kuid eelnevast ilmnesid mõned märksõnad, mille kaudu düstopia võib avalduda. Need on modernism, progress, võõrandumine, tsenter ja perifeeria ning unarusse jäänud paigad. Need märksõnad on olulised ka *Stalker*i düstoopilise keskkonna kronotoobi selgitamisel.

2. KRONOTOOP

Kronotoobi mõiste sünnilugu sai alguse kirjandusmaailmas ja seda tänu Mihhail Bahtinile, kuid seda on arendanud mitmed akadeemikud edasi ka muudel erialadel, näiteks filmiteadustes, sest kronotoobikäsitlust peetakse mugavaks ja viljakaks analüüsiraamistikuks. Antud kontseptsioon sobib siia uurimusse, sest kronotoobid loovad žanrit ning antud töö eesmärgiks on uurida, millised kronotoobiosised moodustavad *Stalkeri* düstopilise kronotoobi. Lisaks heaks analüüsi lähtekohaks muudab kontsepti holistiline lähenemine ja kohati intuiitvne külg. Indrek Grigor (2008: 14) on välja toonud, et kronotoopse lähenemise eeliseks on selle võimalus kirjeldada uurimisobjekti objektist endast lähtuvalt, sest ei ole vajadust sisse tuua võõrast kirjelduskeelt, mis lõpptulemusena ei pruugi analüüsitava materjali mõistmisele suurt juurde anda. Kronotoobi mõistet võib pidada analüüsimisel küll intuiitvseks lähenemiseks, kuid selle kontsepti taga on ka mõttekohti – kuidas aja- ja ruumitunnused tekitavad kunstilist maailma.

2.1. Kronotoobi mõistest

Mihhail Bahtin võttis kronotoobi mõiste kasutusele, et uurida aja- ja ruumi suhete olemuslikku seost kirjanduses (Bahtin 1987: 44). Bahtin kasutas seda kirjanduse uurimiseks, kuid seda on võimalik rakendada ka teistele kunstidele. Bahtin on kirjeldanud kunstilist kronotoopi järgnevalt:

Ilukirjanduse [ja ka filmi] kronotoobis toimub ruumi- ja ajatunnuste kokku sulamine mõtestatud ja konkreetseks tervikuks. Aeg surutakse kokku, teda tihendatakse, ta muutub kunstiliselt nähtavaks; ruumi aga intensiivistatakse, lülitatakse aja, süžee, sündmuste kulgu. Aja tunnusjooned avalduvad ruumi kaudu, ruum aga leiab mõõtmist ja mõtestamist aja kaudu. (Bahtin 1987: 44)

Filmi juures aja ja ruumi suhe on põnev. Nagu Lotman märgib, on filmil võime ühendada minevikku ja tulevikku. Film võib ka ajaga manipuleerida – lõhkuda ja

moonutada ajakulgu seda kokku surudes ja venitades. Selline kunstiline aeg on olevik, sest aeg elustub koos sündmuste ja tegelastega, sealjuures vaataja tajub seda kunstilist aega energia, pingestatuse ja küllastatud tähenduslikkuse näol (Lotman 2004: 125-128).

Kronotoopi saab kasutada piiritletult, et uurida teksti üksikelemente (Holquist 1990: 113). Tekst ise annab ka vahendid, millega analüüsi läbi viia, sest kronotoobi analüüs ei too juurde uut kirjelduskeelt, vaid kasutab tekstis endas olevat aega ja ruumi, tuues välja nende omavahelisi seoseid. Võimalik on analüüsida ka laiemalt, sest aja ja ruumi funktsioon ei piirdu ainult iseeneseliku tähenduslikkusega, vaid on võimalik uurida suhteid ka teksti ja ajastu vahel (Holquist 1990: 113), sealjuures kunstis kujutatava maailma ja reaalse vahel.

Nii film kui ka muud kunstivormid, mis sisaldavad juba oma loomuses kronotoope, peegeldavad reaalselt maailma. Nad on kui muuseumid, kus eksponeeritakse fragmente erinevatest geoajaloolistest hetkedest (Bruno 2003: 241). Kunst väljendab kogemuslikku ruumi ning vahendab terviklikke elupilte. Näiteks ehitised ja linnad peegeldavad ja säilitavad kultuuri ning film tegeleb kultuuriarheoloogiaga, kus peegeldub filmi tegemise aeg kui ka kujutatud ajastu. Sealjuures kunsti mentaalseks ülesandeks on struktureerida meie maailmakogemust – väljendada kogeva mina ja maailma kohtumist ning pakkuda tajumiseks ja mõistmiseks raamistikke. Erinevus on aga selles, et film konstrueerib ruume vaataja ruumis, projitseerides mentaalset kujutlust mälestustest, mis peegeldab inimõistuse, mõtte ja emotsiooni loomupärast arhetüüpe (Pallasmaa 2012: 157-158).

Kahe maailma, reaalse ja kunstis kujutatava, vaheline suhe on põimunud. Need kaks maailma on omavahel lahutamatud. Neid ei tohi üksteisega segi ajada (et tõlgendamine ei kalduks naiivsesse realismi), kuid nende vahele ei saa tõmmata ka selget piiri, sest maailmate vahel toimub vahetusprotsess, mis on kronotoobile omane. (Bahtin 1987: 180)

Kirjandus- ja kunsteos ning selles kujutatud maailm kuuluvad reaalsesse maailma ja rikastavad seda; reaalne maailm lülitub teosesse ja selles kujutatud maailma nii loomeprotsessi ajal kui ka teose hilisematel eluperioodidel, mil teda pidevalt taasluuakse kuulajate-lugejate retseptsiooniprotsessis. (Bahtin 1987: 180)

Sellist vahetusprotsess on oluline teose mõtestamisel, sest selles “toimub teose ja elu vaheline ainevahetus ning realiseerub kunstiteose eriline oma elu.” (Bahtin 1987: 180)

Milliseid dominantseid kronotoope on Bahtin kirjeldanud? Bahtin (1987: 172-177) on leidnud, et olulised on kohtumiskronotoop, millel on kõrge väärtustav-emotsionaalne aste ning sellega seostuv teekronotoop, mis käsitleb teed, kus kohtumised toimuvad. Tee on oluline sündmuste kirjeldamiseks (siit ka rohke tee kui metafooria kasutamine) ning seetõttu on ka erinevad žanrid kasutanud tee süželist rolli juba antiikajast alates. Neil kahel kronotoobil ongi oluline roll žanritüpoloogias. *Stalkeris* on teel samuti oluline tähtsus – Professor, Kirjanik ja Stalker on spirituaalsel teel, et jõuda “minani”, kuid sellele kronotoobile antud töö pikemalt ei peatu. Peale kohtumis- ja teekronotoobi kirjeldab Bahtin ka künnise ehk läve kronotoopi, mis võib liituda kohtumiskronotobiga, kuid seda täiendab ka kriisi ja elumurrangu kronotoop. Lisaks toob välja Bahtin biograafilise aja ja idüllilise kronotoobi. Nende domineerivate kronotoopidega seostub veel hulk kõrvalisemaid kronotoope. Bahtini kronotoope on edasi arendanud näiteks Lily Alexander. Ta on loonud tõusu ja languse kronotoobi, mis on tuletatud Bahtini katsumuskronotoobist (Alexander 2007: 27).

Peeter Torop on edasi arendanud Bahtini kronotoobi kontseпти. Torop lõi hierarhilise tüpoloogia, mille tõi põgusalt välja ka Bahtin (Remm, Kasemets 2020: 257). Toropi (2011: 62; 2017: 324) tüpoloogia eristab tekstis kolme tasandit: topograafilist (seostub looga, sündmusega; filmis esineb kaamera vaatepunkti kaudu); psühholoogilist (subjekti olemise viisi ja tema maailmapilti vahendav tasand) ning metafüüsilist (pildiline kujutamine või verbaalne kirjeldus; kontseptsiooni loomise, implitsiitse autori tasand; sealjuures autori sünteesi eri tasanditest). Antud uurimistöö lähtub ka Toropi arendusest – *Stalkeri* düstopilise keskkonna kronotoobiosiseid kirjeldatakse topograafilisel, psühholoogilisel ja metafüüsilisel tasandil

2.2 Düstoopiline kronotoop

Aegruum on kirjanduses väga oluline just žanri seisukohalt, sest žanri määratleb kronotoop kui sisulis-vormiline kategooria (Bahtin 1987: 44-45). Nii on ka düstoopilise žanriga.

Terentowocz-Fotyga (2018) on kirjutanud laiahaardelise analüüsi George Orwelli 1984 raamatu põhjal, mis determineerib düstoopilise kronotoobi ruumi osiseid. Kuid see on ainuke holistlik düstoopilist kronotoopi käsitlev uurimus.⁴ On kirjutatud ka kaudsemalt ja kitsamalt düstoopilisest kronotoobist: Véronique Frenette (1996) on uurinud Jevgeni Zamjatini teost *Ostrovitiane* (1917) ning tema analüüs tegeleb karakterite uurimises linna (ingl *urban*) ja naturaalse (ingl *natural*) kronotoobi kaudu ehk kuidas mingis karakteris see linlus või maalähedus välja paistab. Frenette toob välja, et linna kronotoop ilmneb karakteris segaduse tundmise kaudu – karakter on ruumilises maailmas piiratud, sest töögraafik on nii öelda see represseeriv masin; lisaks atmosfäär on steriilne ning kõike ümbritsevat kirjeldab ühtlus ja vahetatavus. Looduse kronotoopi karakteris ilmestab piirangute lõhkumine ja ületamine samamoodi nagu loodus vahetab oma aastaaegu. Sellise karakteri tunnusteks on elavus, värvikus ja sensuaalsus (Frenette 1996: 82). Frenette uurimuses ilmneb düstoopia modernismi ebaõnnestumise kaudu.

Välja võib tuua ka Ronald Zajaci (1992), kes on uurinud düstoopilise linna kujutamist 1960.-1975. aastate teadusulmes ja nagu Frenettegi, uuris Zajac linna (ingl *urban*) kronotoobi kaudu. Zajac (1992: 70-73) tõi välja, et düstoopia ilmneb ohjeldamise (ingl *containment*) kronotoobi kaudu. Ühiskond on oma loomingulise energia kaotanud, sest energiat läheb vaja tarbimiseks. Tühiseid objekte, mis kannavad kuulsa brändi nime, presenteeritakse linnapildis suurelt; nii reklaamitakse kõike: ravimitest pärastlõunaste teleprogrammideni. Selline tarbeküllus võib indiviidi transformeeruda justkui objektiks, masinaks ja see toob omakorda tagajärjeks võõrandunud ühiskonna. Massiline tühine tarbimine muutub represseerivaks, halvimal juhul muudab ka indiviidi vaimset tervist, sest meelelahutuse üleküllus võib kätkeada reaalse inimkontakti kartusega või lausa hullusega. Hullus võib aga ilmned ka vastuhakuna, mille kaudu võib lahti hargneda klassikaline düstoopiline süžee.

⁴ Otsing teostati Google Scholar kaudu.

Filmides näidatakse düstoopiat pigem linnapildi kaudu, sest selles on lihtsam väljendada sotsiaalset korda (Fitting 2010: 120 – viidatud Terentowocz-Fotyga 2018: 32 kaudu). Düstoopiline linnapilt võib esineda küll erinevalt – kui kaosena, kus pöördutakse tsivilisatsioonieelsesesse seisundisse; totalitaarse masinana, kus on range kontroll ja reeglid; keskkonnakaitsjana, kus näidatakse keskkonnaprobleemide õudseid arenguvõimalusi; postmodernse linnana ning retro linnana (Halper, Muzzio 2007 – viidatud Terentowocz-Fotyga 2018: 32 kaudu). Variante, kuidas düstoopiat võib esineda, on veelgi. Neil kõigil düstoopiat representeerivatel keskkondadel on Terentowocz-Fotyga sõnul ühine ekstreemne visuaalne ja arhitektuurne kood. Keskkond võib olla läikiv, sile, tehnoloogiliselt arenenud või siis hoopis räpane, kaootiline, lagunenu. Võib esineda ka perifeeria ja tšenter, kus range kontrolli all oleva linna ümber on anarhiline kaos, labürindi taolised linnad või siis ümbritsev on hoopis tühjus, kõrbe laadne maastik. Toonid võivad olla nii monokroomsed kui ka erksad. Kui linnaga assotsieeruvad reaalsus, düstoopiline brutaalne kord, siis loodusega vastupidine. Loodust seostatakse kauge minevikuga. Ta on idealiseeritud ja õhkab maaelu idüllil. Loodusega assotsieerub vabadus, orgaanilisus, demokraatia, ausus, süütus, lihtsus, harmoonia ja kultuuriline kord. (Terentowocz-Fotyga 2018: 32, 34-35)

Düstoopiline kronotoop moodustub Terentowicz-Fotyga artikli järgi järgnevatest opositsioonidest: a) **individuaal ja riik**, kus on küsimus piiri tõmbamisest või selle puudumisest privaatse ja avaliku ruumi vahel, samuti sotsiaalsete suhete sätestamisel - sotsiaalne läbimine võib suurendada privaatsust, intiimsust ja individualismi; b) **vaim ja keha** – keha portreerib tihti ala, kus asub konflikt indiviidi ja riigi/võimu vahel, individid proovib oma keha kaitsta, düstoopiline režiim aga allutada; c) **kõrge ja madal** – see telg representeerib düstoopias võimul olijaid ja võimule alluvaid, väljendub ka keskkonnas; d) **tuum ja perifeeria** – tuumas on võim, perifeeriat hoitakse poliitiliselt võimetuna nii füüsiliselt kui ka ideoloogiliselt; e) **minevik ja tulevik** – düstoopia üritab lahti öelda vanast maailmast, seda ajaloost “kustutada”; f) **linn ja maakoht** – linna kujutatakse tihti düstoopilisena ja loodust kui idüllina, kus asub pääse (kuid mitte igavene) düstoopiast; d) **õiged ja valed märgid** – Terentowicz-Fotyga kirjutab, et düstoopilises maailmas märgi suhe tähenduse ja tähistatava vahel on mõttetu ja relatiivne, olles avalikult eksitav. Seostub kommunistliku režiimiga, kus valitseva korra ametlikes kirjeldustes puudub praktiline viide ning samas võimul olijate tegelikke tavasid ei saa nimetada ega arutada. (Terentowicz-Fotyga 2018: 9; 16-17; 26; 28; 36-37)

Antud tunnused moodustavad düstopilise kronotoobi lähtudes Orwelli raamatust. Kuid kas need tunnused sobivad ka *Stalkeri* analüüsimiseks?

3. FILMI *STALKER* ANALÜÜS

Analüüsi eesmärgiks on defineerida düstoopilist kronotoopi, mis organiseerib ja modelleerib *Stalkeri* keskkonda (filmimaailmas esinev kaadriga piiritletud maastik) ning kirjeldada neid kronotoobiosiseid (düstoopiale omased kategooriad) kolmel tasandil: topograafilisel, kus vaadeldakse keskkonda loo siseselt, kuidas keskkondasid näidatakse selles kunstiliselt kujutatud maailmas; psühholoogilisel, kus pööratakse tähelepanu keskkonna tajumisele tegelaste vaatepunktist; ning metafüüsilisel, kus avatakse mõtteid keskkonna tähenduse, assotsiatsioonide kohta laiemas kontekstis.

Enne analüüsi läbiviimist kaardistasin uuritava filmi keskkondade kaupa – kaua näidatakse erinevaid keskkondi, millises plaanis jne – ja teinud ka kuvatõmmised, et analüüsitavat materjali paremini hoomata. Seejärel otsisin tunnuseid (düstoopilise kronotoobiosiseid), mis sobivad just *Stalkeri* düstoopilise keskkonna kirjeldamiseks. Antud tunnused lähtusid Terentowocz-Fotyga artikli kategooriatest ja ka eelnevalt düstopia peatükkidest esile tõusnud tunnustest.

Analüüsis selgitan *Stalkeri* düstoopilist olemust läbi keskkonna – topograafilisel tasandil vaatlen, millisena näidatakse *Stalkeri* düstoopilist keskkonda läbi kaamerasilma; seejärel vaatlen, kuidas tunnetavad ja mõtestavad filmimaailma karakterid; metafüüsilisel tasandil arutlen, mis selle pealispinna all võiks kajastuda, mida see keskkond kujutab laiemas kontekstis.

Stalkeri keskkonna uurimiseks kasutan järgnevaid düstoopilise kronotoobiosiseid:

- Tsenter - perifeeria
- Looduslik - tehisk
- Minevik - tulevik
- Progress - regress
- Võõrandumine - mitte-võõrandumine
- Ebamaine - maine.

Antud osised erinevad Terentowocz-Fotyga (2018) loodud osistest, eelkõige seetõttu kuna mõned klassikalisele düstopilisele žanrile kuuluvad tunnused *Stalkeris* puuduvad (nagu näiteks võimu poolt represseerimine). Käesolev töö on kõrvale jätnud Terentowocz-Fotyga loodud tunnused, nagu individuaal ja riik, vaim ja keha, kõrge ja madal, õiged ja valed märgid. Linn ja maakoht on muudetud tehislukuks ja looduslikuks, et mitte piirata analüüsi vaid otsesele seosele, kus Tsoon on maakoht ja linn on linn. Osised nagu tehnik ja looduslik annavad võimaluse analüüsida ka linnas olevat loodust ja vastupidi. Individuaal ja riik ning kõrge ja madal jäid kõrvale, sest nähtavat represseerimist *Stalkeris* ei ole, vaid on modernsusest tulenev indiviidi-tasemeline vaimsust mahasuruv düstopia. Vaimu ja keha kategooria seostub ebamaise ja maisega, kuid käesoleva töö kategooria on laiahaardelisem, et oleks võimalik käsitleda nii spirituaalset aspekti (mis seostub ka keha ja vaimu kategooriaga) ning ka üleloomulikkust, mis Tsoonis esineb. Kategooria õiged ja valed märgid jäeti kõrvale, sest *Stalkeris* ei ole esiplaanil eksitavad märgid.

Antud uurimus püüab näidata, et *Stalker* on düstopiline film, kuigi sellisel määratlemisel võib olla ka vastuväiteid, sest paljud olulised narratiivsed elemendid puuduvad – filmis ei esine (vähemalt nähtavalt) totalitaarset korda, ei ole utoopia “õnneunes” olijat ja sellest ärkajat ning korrale vastuhakkajat. Küll aga esineb filmis varjatumat düstopiat – hoiatust, õpetust inimesele, kui midagi ei muutu. See hoiatus oleneb lugejast, sest Tarkovski ambivalentset kaadrit jätavad tõlgendusruumi – nähtud on seost nii ökoloogilise katastroofi, kui ka poliitiliste katastroofide näol (Ivakhiv 2011:131). Samas on märgata ka õpetust indiviidile, seda spirituaalses mõttes. Inimene ei tohi kaotada lootust ega lasta endal kivistuda (mis seostub suremisega), tuleb olla paindlik (nooruse kehastus). Ka *Stalker* ütleb:

Kui inimene on sündinud, on ta pehme ja paindlik. Surres on ta tugev ja kõva. Kui puu kasvab, on see pehme ja paindlik, kuid kui see on kuiv ja kõva, siis ta sureb. Kõvadus ja tugevus on surma kaaslased. Paindlikkus, pehmus, nõrkus on elu kehastus. Seetõttu ei saa see, mis on raske, kunagi triumfeerida. (01:04:50)

Düstoopiale omaseid tunnuseid esineb ka kontrolli (ei ole võimalik pääseda Tsooni) ning progressi ebaõnnestumise (keskkonnad lagunevad, samuti filmimaailm on täis lagunenuid industriaalobjekte) näol. Ühelt poolt linn on düstoopia kehastus, sest keelud on nii füüsilised (linnast kui tuumast välja saamine) kui ka vaimsed (ei lubata Ruumi, kus saab teada oma sügavaimast soovist, seega ei lubata oma tõelise potentsiaali avaldanud mina juurde, vaimu juurde) ning samuti on keskkonnas märgata progressi peatumist – postindustriaalset lagunemist mis on düstoopilise arhitektuuri tunnuseks. Tsoon on paradoksaalselt vabaduse kehastus (Tsoon kui perifeeria, kus “korda” ei eksisteeri ning seejuures Ruum on pääse oma vaimu juurde). Ruumi võib pidada kui *tabula rasaks*, millele projitseeritakse oma lootused ja kartused, ning seega kogu rännak Ruumi on üks metafüüsiline uurimus (Ivakhiv 2011:129).

3.1. Tsenter ja perifeeria

Antud kategooria tuleneb Terentowicz-Fotyga (2018) loodud kategooriast, kuid sellega seostub ka Juri Lotmani (1999: 7-37) semiosfääri mõiste. Oluline tunnus tsentri ja perifeeria mõtestamisel on piir ja piiritletus. Filmimaailma jaotab kaheks piir – on linn ja Tsoon. Düstoopia ilmneb kui tsentris on võim ja perifeeriat hoitakse poliitiliselt võimetuna nii füüsiliselt kui ka ideoloogiliselt. Piiri poolte eritlemine ilmnes ka MacLeodi ja Wardi (2002) artiklist, kus toodi välja, et tsentris kasutatakse lukke, turvakaameraid, naabrivalvet ja politseid/patrulle.

Lotman täheldab, et piir on “kakskeelne mehhanism, mis tõlgib välisteateid semiosfääri sisekeelde ja vastupidi” ning sealjuures “ei tohi unustada, et see reaalsus muutub kõnealusele semiosfäärile reaalsuseks tema enese jaoks” ainult sel määral, kui võrd reaalsus on tõlgitav tema keelde (Lotman 1999: 14). Metafüüsilisel tasandil vaadates linnaühiskond mõtestab Tsoonis juhtuvaid sündmusi oma mõttemaailma järgi, mis ei pruugi hallata kogu tõde, vaid ainult seda, mis on sellele “organismile” kasulik. Väljaspool piiri asub oht, sest ta on võõras. Tsoonis on omad seaduspärad, mis trotsivad teadust, ja seega on mõistlik vabadust piirata, et organismi osiseid ei satuks ohtu või ei

tekiks situatsiooni, kus uus info, või ehk lausa peidetud tõde, tekitab süsteemis kaose. Selle potentsiaalse katastroofi tõttu valvavad piiri ka sõdurid.

Linna ja Tsooni suhet kirjeldab semiootiline ebaühtlus – perifeeria võib osutuda “mõne teise semiootika ruumiks” ja välisvaatlejale võib tunduda teise tsenter kui perifeeria – seega liigitamine tsentriks ja perifeeriaks oleneb subjekti vaatepunktist (Lotman 1999: 18). Psühholoogilisel tasandil ilmneb subjekti vaatepunkt Stalkeri kaudu. Talle tundub linn rohkem kaosena ning seejuures vanglana (kodus linnas olles Stalker mainib, et igal pool on tema jaoks vangla). Üldsusele tundub aga perifeersena Tsoon. Tsoon on Stalkeri jaoks rahu, tsenter. Tsooni jõudes Stalker ka mainib: “Siin me oleme. Lõpuks kodus. Nii rahulik, nii vaikne.” (00:38:08)

Topograafilisel tasandil ilmneb perifeeria ja tsentri eristamine turvalisuse näol nagu MacLeodi ja Wardi artiklist eelnevalt ilmnes, siis tsentris kasutatakse lukke, turvakaameraid, naabrivalvet ja politseid/patrulle. Turvalisust tagatakse filmimaailma linnas eelkõige piiri valvamisega (vt joonis 1; 2); näidatakse ka väravat (vt joonis 4) kui kolm teelist üritavad üle piiri saada; kuid tähelepanu lukkudele või turvakaameratele ei pöörata. Selline lukkude mitte-näitamine filmis või nende puudumine keskkonnast võib viidata, kas ebaolulisele aspektile loo üldtervikus või siis keskkonna turvalisusele, kus tsentris ohtu ei esine ning millegi eest kaitsta ei ole vaja.

Kui aga vaadata psühholoogilisel tasandil Stalkeri, kes tunneb, et Tsoon on tema jaoks kui tsenter, vaatepunktist, siis turvalisuse tagamine on komplitseeritum. Metafüüsilisel tasandil võib mõelda, et see müsteeriline keskkond kaitseb ennast võõra eest lõksude abil (vt joonis 3, kujutab paika, kus väidetavalt varem oli lõks olnud – Porcupine kui üks Tsooni varasemaid giide oli jätnud maha tähise, et lõksu vältida), kuid seda, kes Tsooni kuulub, filmis teada ei saa – psühholoogilisel tasandil tegelased räägivad, et väidetavalt muutus tsoon Tsooniks kellegi maavälise tõttu, kuid need jutud kinnitust ei leia. Metafüüsilisel tasandil võib mõelda, et ehk need lõksud kaitsevad loodust kui Tsooni “valitsejat ja elanikku” ennast. Stalker aga oskab austada Tsooni toimimist. Kuigi väliselt kuulub ta linna (ja sisemiselt Tsooni), siis ei saa Stalkerit Tsoonis ka päris võõraks pidada, sest ta on Tsoonis viibinud mitmeid kordi. Stalkeri keeruline suhe Tsooni ja linnaga muudab olemise nii linnas (ta on Tsooni mineku tõttu juba ka vangis istunud) kui ka Tsoonis ohtlikuks, sest pole garantiid, et lõks ei avane. Lõkse

topograafilisel tasandil Tsoonis näha pole, kuid nende olemus ilmneb psühholoogilisel tasandil just lugude ja raja läbimisviisi tõttu. Kasutatavad turvalisusmeetmed (visatakse kivikesi, et kontrollida raja turvalisust ja kunagi ei läbita sama rada) tekitavad olukorra, kus kahel kaasteelisel, Kirjanikul ja Professoril, tuleb neid Stalkeri reegleid aktsepteerida, või siis riskida võimaliku eluohtlikku olukorraga.

Kui üldjuhul ilmneb tsender linnana ja perifeeria Tsoonina, on oluline ka vaatepunkti küsimus, millises keskkonnas tunneb indiviid ennast turvaliselt ja koduselt.

Kaadrid linna piirist ja selle valvamisest (00:28:16 ja 00:30:00)



(joonis 1;2;)

Kaader linnas olevast väravast ja Tsooni kunagisest lõksust (00:24:37 ja 01:11:11)



(joonis 3;4)

3.2. Looduslik ja tehisklik

Terentowocz-Fotyga sõnul linnaga assotsieeruvad reaalsus, düstopiline brutaalne kord ja loodusega vastandumine. Loodust seostatakse kauge minevikuga. Ta on idealiseeritud ja õhkab maaelu idüllil. Loodusega assotsieerub vabadus, orgaanilisus, demokraatia, ausus, süütus, lihtsus, harmoonia ja kultuuriline kord (2018: 32; 34-35). Antud kategooriaga assotsieerub ka Frenette (1996) linna ja naturaalse kronotoop, kus linn representeerib karakteris segadust ja piirangute represseerivust ning naturaalsus elavust, piirangute lõhkumist.

Terentowocz-Fotyga (2018) kui ka Frenette (1996) täheldused peavad paika linna ja Tsooni mõtestamisel. Tsoon on kui põgenemispaik düstopilise varjundiga linnast. Psühholoogilisel tasandil avab Tsoon ukse vabadusse ja ka (vahel haiget tegevasse) indiviidi tõelisse olemusse, sest see retk piiritagusesse maailma, soove täitvasse ruumi, on spirituaalne. Teeliste mõtisklused soovitäitvast ruumist paneb mõtlema neid enda peale, mis on nende suurim soov ja, kas see teeks neid lõpuks õnnelikuks. Sel tasandil avaldub ka indiviidi seesmine potentsiaalne ebaõnnestunud utoopia: võimetus saavutada õnneliku mina Ruumi astudes. Indiviidi õnnelikkuses ja salasoovi täitumises ilmneb metafüüsilisel tasandil lootus, et pääsetakse linna argielust. Nagu mainib ka Stalker: “Kõik, mis mul on, on siin. Siin, Tsoonis. Minu õnn. Minu vabadus. Minu väärikus. See kõik on siin. Ja inimesed, keda ma siia toon, on samasugused nagu mina, armetud, piinatud. Neil pole midagi loota. Keegi ei suuda neid aidata, aga ma suudan.” (02:08:35)

Topograafilisel tasandil esitatakse loodust ehk Tsooniromantiseeritult (sellest lähemalt järgnevas alapeatükis). Kuid Tsoonis esineb ka halvaendeline keskkond vastandina maapealsetele kaunistele kaadritele – maa all on tunnel (joonis 5; 6), mida kutsutakse “*meat grinder*’iks”. Topograafilisel tasandil omab antud paik halvaendelisi tunnusi (mis on düstopia tunnuseks tumedas-düstopiasises turismis) – paik õhkab tundeid, mis kätkeb emotsioonide tumedat külge – arhitektuurselt esinevad need tunded kitsuse, klaustrofoobia ja pimeduse näol. Psühholoogilisel tasandil võimendatakse selle tunneli olemust lugude ja ajaloos toimunu kaudu. Stalker rääkis Kirjanikule ja Professorile: “See toru on kohutav koht, halvim koht tsoonis. Nad

nimetavad seda Hakklihamasinaks, kuid see on hullem kui mis tahes hakklihamasin. Nii palju inimesi suri seal.” (01:47:20)

Tunnel “hakklihamasin” (01:28:13 ja 01:38:13)



(Joonis 5; 6)

Mis juhtub aga, kui loodust on reostatud? Ta kaotab oma maaelu idüllilisuse ja kaldub teise polaarsusesse, mille tunnused on hoopis kurvemad ning seostuvad düstooiaga. Topograafilisel tasandil näeme Tsoonis esinevat lainetavat “põldu” (vt joonis 7), mis tegelikkuses on reostunud veekogu: ala on kaetud paksu saastekihiga, mis on tuulega mürgiseks vahuks muutunud. Metafüüsilisel tasandil võib seda kaadrit pidada Nõukogude Liidu tööstusreostuse katastroofi mälestusmärgiks (Norton 2006; Ivakhiv 2011: 131-132). Ka pärast *Stalker*i filmimisperioodi kogesid paljud allergilisi reaktsioone ja mõne jaoks päädis see ka enneaegse surmaga (nende seas Anatoli Solonitsyn ja Tarkovski ise) (Ivakhiv 2011: 131-132).

Lainetav põld (01:20:28)



(joonis 7)

Linnas on jälgi reostusest ja looduse hävingust, selles keskkonnas elujõulist loodust ei eksisteeri. On vaid äratallatud ja tööstuse tagajärjel surnud loodust. Ainuke kaader, kus paistab viimseid jälgi elusast loodusest on filmi lõpus, kui Stalker, ta naine, laps ja Tsoonist pärit koer jalutavad baarist kodu poole, taamal veekogu ääres paistmas elektriijaam (vt joonis 8). Selles kaadris paistev loodus on suremisstaadiumis – kõik on kärbunud ja tuhm. Kui aga teelised liikusid üle piiri, looduse seisukord paranes (vt joonis 9; 10), näha on kasvavaid taimed selles inimkonna poolt hüljatud alas. See piirkond on siiski niivõrd lähedal linnale, et koloriit on endiselt linnale omane (monotoonsed toonid) kuid inimtegevus selles piirkonnas enamasti puudub (piirivalvurid tulistasid ülepiiri põgenejaid). Metafüüsilisel tasandil võib näha hoiatust inimkonnale (mis on ka düstopia funktsioon) – tuleb liikuda eluviisi poole, kus inimtegevus ei kahjusta loodust.

Stalkeri pere kõnnib baarist koju (02:22:55)



(Joonis 8)

Peale piiri ületust (00:32:57 ja 00:31:20)



(Joonis 9; 10)

3.3. Minevik ja tulevik

Terentowicz-Fotyga (2018: 29-30) uuris mineviku ja tuleviku kategooriat, pidades silmas düstopia eesmärki lahti öelda vanast maailmast, seda nii öeldes ajaloost kustutades. Siinjuhul antud kategooria üritab eelkõige selgitada, mis aega filmimaailm representeerib ning kas sel on seos “päris” maailma ajaga. Gordin jt tõid välja, et düstopia võib meenutada tõelist ühiskonda, mis on ajaloos olnud, kus ühiskond on planeeritud, küll aga mitte nii hästi või õiglaselt. Samas düstopiast võib ka mõelda kui kollektiivsest tuleviku või alternatiivse ühiskonna visioonist, kus kõik selle visiooni aspektid ei ole ühise paremuse poole (Gordin jt 2010: 1).

Film ei anna selget aimdust, millises ajas või riigis võiks filmiruum eksisteerida, kuid on märgata seoseid reaalse maailmaga. Kindlalt saab öelda, et filmimaailm ei ole otseselt seotud ajaloos toimunuga, sest sellist kohta kui Tsoon ei ole eksisteerinud, kuid sellegipoolest filmimaailm on äratuntav. Metafüüsilisel tasandil on näha seoseid filmikeskkonna ja postindustriaalse ühiskonna vahel, sest topograafilisel tasandil esineb industriaalobjekte – elektrijaamu, rongijaama ja ka sadamat. Filmimaailm tundub toimuvat päris maailma minevikus või siis alternatiivmaailmas, sest industrialiseerimisega kaasnev progress on päris maailmas on toimunud. Sealjuures kui arvata, et tegemist on “päris” maailma minevikuga, ei ole võimalik seostada keskkonda ühegi konkreetse riigiga, sest filmikeskkonnas esinevad industriaalobjektid sobivad nii lääne kui ka nõukogude aja kirjeldamiseks.

Topograafilisel tasandil film taotleb oma kohalist ambivalentsust. Alguse tiiter ka ütleb, tegemist on “meie väikese riigiga”, mis ei anna taustainfot filmimaailma kohta. Mõttekoha annab ka Kultuurikatlale maalitud “UN” (vt joonis 11), mida on märgata, kui teelised põgenevad üle piiri. See võib tähistada fiktsionaalse sõjaväe akronüümi ning seetõttu seostada ennast alternatiivse maailmaga, mis on sarnane “päris” maailma minevikule. Ajaliselt film aga proovib ennast minevikuga seostada, muutes keskkonna aja nähtavaks⁵ lagunemise, vananemise kaudu. Filmiobjektid on lagunevas seisukorras,

⁵ Tarkovskit võlus Tallinna vana tööstusarhitektuur, sest see kannab endas nähtavat aega. Vanadel seintel on rikkalik faktuur, kus pind on vahepeal punane, hall, must või roostekarva. (Iho; Utgof 2017:94)

samuti on prahti eelnevatest aegadest. Filmikeskkond taotleb olla mineviku sümbol – teda ei kaasajastata, hooneid ei remondita, ei lisata elemente, et hoone kaasajastuks või muutuks oma olemuselt ajatuks.

Metafüüsilisel tasandil võib näha Sean Martini (2005: 154) sõnul filmis olevat allegooriat nõukogude aja elust: Tsooni kummituslik ähvarduslikkus on kui tolleaegne salapolitseid ning Stalkeri repliiki, et ta on igal pool vangis, võib pidada Nõukogude Liidust mitte väljapääsemiseks. Lisaks Martini vaadet toetab asjaolu, et Gulagi kutsuti tsooniks. Kuid peale seose nõukogude ajaga, on seos ka utoopia ebaõnnestumisega. Filmikeskkonnas paistab utoopia ebaõnnestumist progressi (industrialiseerimise) ebaõnnestumise tõttu. Sellest aga lähemalt järgnevas alapeatükis.

Kultuurikatlal õrnalt paistmas akronüüm UN (00:28:50)



(Joonis 11)

3.5. Progress ja regress

Düstoopia ilmneb kui modernism, mis oma loomult on progressiivne, ebaõnnestub: kui modernistlik idee oli juba oma üsas naivistlik utoopia.

Metafüüsilisel tasandil paistab linnas utoopia ebaõnnestumist, sest kunagise progressi (industrialiseerimise) eesmärgiks oli luua paremad tingimused. Selle progressi ebaõnnestumine ilmneb topograafilisel tasandil industriaalobjektide – sadama, raudtee, raudteejaama, tehasete, elektrijaamade – lagunemises (vt joonis 12; 13; 14) ja samal

ajal ka ajaloos toimunu mitte austamises (kui ühiskond austaks, siis hooneid restaureeritaks). Metafüüsilisel tasandil vaadates ühiskond on seisus, kus progress on lõppenud: ei ilmne uusi ehitisi, tehnoloogiat ega mingisugust püüet olukorda muuta. Ühiskond on seisakus, kus toimub regress kui muutust või lootuskübet ei peaks ilmnama. Lootust⁶ aga pakub Stalker individidele, kes on täitsa lootusetud.

Tsoonis aga ei saa rääkida progressist ja regressist, sest seal ei ole ühiskonda, mis püüdleks modernismi poole. Paik on hüljatud ja seega inimkonna vaatepunktist võib vaadata keskkonda regresseerumas, kuna ehitised lagunevad, aga samas, võib vaadata keskkonda ka inimkonnast taastuvana.

Industriaalobjektid (00:32:17 ja 00:14:20 ning 00:12:55)



(Joonis 12; 13; 14)

⁶ Tarkovski nendib ka ise, et lootus oluline komponent kunstis. Kui teosed ei õhka lootust, siis kunst ei ole ka kunst (Tassone 1981). Sealjuures Tarkovski on ka maininud, et ta seostab ennast kõige rohkem Stalkeri karakteriga (Martin 2005: 153). Nii Stalker kui ka Tarkovski püüavad inimestele anda lootust.

3.5. Võõrandumine ja mitte-võõrandumine

Võõrandunud maastik tekib, kui maad kasutatakse teisiti või kui maapiirkondi hüljatakse; tekib olukord, kus kujutlusvõime ja “tegelikkus” ei vasta üksteisele. (Palang jt 2004: 162-163). Ebaõnnestunud progressi tagajärjel pole maastik enam ühtne, sellel on mitmeid tähendusi, lugemis- ja interpreteerimisvõimalusi (Jauhiainen 2003: 395-406). Siinkohal saab vaadata antud kategooriat kahest vaatepunktist. Esiteks, kuidas on linnas peale progressi ebaõnnestumist paikade kasutus muutnud ja kuidas see linnaühiskond suhestub ületarbimisest tuleneva võõrandumisega? Teisalt, kuidas on muutunud Tsoon peale inimkonna kadumist? Kas giidide ja nende teeliste jaoks on Tsoon saanud uue kasutusfunktsiooni (võõrandunud) või on see funktsioon hoopis midagi loomulikku, mitte-võõrandunut?

Kuna võõrandumine seostub suuresti tarbimisega, on võimalik antud kategooriat seostada ka Zajaci (1992) ohjeldamise (ingl *containment*) kronotoobiga (mis seostub omakorda düstooiaga), kus ühelt küljelt ohjeldamine kätkeb ületarbimist ning teiselt küljelt sellega kaasnevat loomingulisuse kadu. Indiviid on oma loomingulise energia kaotanud, sest pidevalt on vaja tegeleda tarbimisvajadustega. Kui Zajacki (1992: 70-73) mõistes düstopia ilmnes ületarbimises (võõrandumises tähtis aspekt), siis *Stalkeri* puhul ei saa rääkida niivõrd filmi olevikus toimuvast ületarbimisest, sest topograafilisel tasandil ei ole märgata brändide reklaame või mingi toote ihalemist. Kuid ometigi on näha palju mahajäetud sodi, lähiajaloo tarbejäänukeid (vt joonis 15). *Stalkeri* ohjeldamise kronotoop ilmneb loovuse piiramises. Filmiloo olevikus, psühholoogilisel tasandil vaadates, Kirjanik otsib loovust ja inspiratsiooni ning seetõttu on ta otsustanud võtta rännaku perifeeriasse, Tsooni, et pääseda igapäevasest tühisusest, mis paratamatult kätkeb tarbimisega seostuvaid muresid. Tsoonis, kus ühiskonda pole, on võimalik neist igapäevastest muredest lahti saada ning keskenduda oma soovidele, elu mõttele ja tahetele. Metafüüsiliselt düstopia ilmneb indiviidi loovuse, potentsiaali piiramisega, sest, nagu ka ebamaises ja maises peatükis mainitud, kehalised vajadused tallavad vaimu vajadusi.

Kuna linnale filmi süžee pikalt ei keskendu, ja selle üürikese aja jooksul pole märgata ka keskkonna kasutamisel midagi eriskummalist, keskendun keskkonna kasutamismuutustes Tsoonile.

Tsoon on hüljatud. Seal ei eksisteeri ühiskonda – ainuke inimtegevus, mis seal toimub, on rännakud Tsooni – ja seetõttu keskkonna kasutamismuutust saab vaadata ainult teeliste kaudu. Mingis mõttes võib Tsooni pidada mitte-võõrandunuks, sest inimesed, kes on rännakul “enda” juurde, suure tõenäosusega jõuavad enese vaimule lähemale. Samas kannab see keskkond võõrandunud tunnuseid. Tsoonis on märke kunagisest ühiskonnast, sest maas vedeleb tarbeesemeid nagu münte, süstal, pühapilt, kalender jne (vt joonis 16). Rännulised ei tea ega hooli, mis funktsioone antud paigad ja hooned varem kandsid, sest see “uus müstiline olukord” on muutnud täielikult Tsooni funktsiooni: ainuke eesmärk Tsoonil on nüüdsest salasoovide täitmine ja sellest tulenev lootus.

Mineviku tarbimisest linnas ja Tsoonis (00:23:34 ja 01:22:03)



(Joonis 15; 16)

3.6. Ebamaine ja maine

Ebamaisus seostub *Stalkeris* Tsooniga – sealsed toimingised trotsivad teadust. Keskkonnas on ka märke, viiteid religioonile ja laiemalt spirituaalsusele. Spirituaalsuseni jõudmist võib vaadatada kui “argiunest” ärkamist (mis võib olla ka lihtsameelsele õnneuni), düstoopilisuse märkamist. Elukorraldus linnas paratamatult

seab tagaplaanile hingelised vajadused, (seostub ka tsentri ja perifeeria kategooriaga, kus tsentrist otsitakse pääset, põgenemisteed, et olla vaba, siin juhul olla vaba vaimselt) mida võib vaadelda ka düstoopia ilminguna. Kui Terentowicz-Fotyga (2018:17) nägi, et düstoopia ilmneb kehaliste vajaduste piiramisel (tarbimiskontroll), siis *Stalker*i puhul ei ilmne düstoopia kehaliste vajaduste piirangus vaid modernistliku eluviisiga seostuvas. See modernistlik düstoopiline noot seostub ka Zajacki (1992: 70-73) ohjeldamise kronotoobiga, kus argielu on niivõrd inimest kontrolliv, et loominguline energia indiviidis surutakse maha. *Stalker*i tähtsaim aspekt on aga spirituaalsus, mille allilminguks võib pidada loomingulist energiat.

Metafüüsilisel tasandil on filmi tegelased teekonnal oma sisemusse (seostub Bahtini teekronotoobi ja ka kohtumiskronotoobiga), võib öelda, et ka palverännakul. Sean Martin (2005: 155) on mõelnud, et Tsoon on kui hingemaastik, kus otsitakse lootust ja puututakse kokku raskustega. Hingemaastik ilmneb Tsoonis topograafilisel tasandil mitmel viisil – müstilisust antakse edasi romantiseeritud loodusliku keskkonna kaudu, kus on näha udu, kauneid rohelisi alatoone ja kaadri oskuslikku kompositsiooni (vt joonis 17; 18; 19). Kaasa aitab ka Tarkovskile omane aeglane stiil, mis laseb õhkkonda nautida ja mõtisklustesse laskuda. Puudu ei ole ka hingesopi allasurutud tunded. Nende tundmusteni jõudmist kirjeldab ka filmimaailma sisene liikumise suund, et jõuda oma iha, indiviidi defineeriva salasoovi juurde, tuleb võtta teekond maapinnalt maasügavusse, kuhu jõudmist tõkestavad erinevad “kaitsemehhanismid” – nii Tsooni lõksud kui ka keerulisemad läbimispaid nagu juga. Alla jõudes läbib teeline ka maastikku, mis näeb välja kui liivast voolitud kehad (vt joonis 20), mis metafüüsiliselt võib representeerida jõudmist spirituaalse virgumiseni, kus “mina” avarduv ja sealjuures minetatakse kehalised soovid ja jõutakse transendentalse mõistmiseni. Seda teekonda alla võib seostada metafüüsilisel tasandil freudistlikku laadi inimolemuse mõtestamisega, kus mitteteadvust kaitsevad mitmed mehhanismid

Spirituaalsel teekonnal esineb topograafilisel tasandi märke ka konkreetsemast religioonist, kristlusest. Tsooni jõudes, kui teelised astuvalt vedurilt maha, on keskkonnas silmatorkav räämas elektripost, mis moodustab risti kujutise (vt joonis 21); kaadris, kus näidatakse Tsooni jäänud esemeid, tuuakse tähelepanu alla pühapilt (vt joonis 22) ning Ruumi juurde jõudes Kirjanik haarab okaskroonist (vt joonis 23) ja asetab selle endale pähe. Psühholoogilisel tasandil tegelased ei arutle otseselt kristluse üle, kuid ilmneb viiteid *Stalker*ile kui jüngrile. Kirjanik kutsus *Stalker*it “pühaks narriks”, kes naiivselt püüab lootusetuid päästa, tuues neid salasoovi täitvasse Ruumi.

Metafüüsilisel tasandil sellist siirast naiivsest päästmisest võib pidada utoopiliseks – Kirjanik leiabki, et see päästmine võib kätkeada endas hukatust, ebaõnnestunud utoopiat, sest idee endast võib olla petlik ning salasoovist arusaades ei saa tõeks utoopia vaid düstoopia.

Maisus ilmneb linna kaudu – tähelepanu ei saa seal hingega seonduv, vaid argised tegemised, kus hing jääb tahaplaanile ja esiplaanile kerkivad kehalised, bioloogilised vajadused – ellu jäämise baastasand. Seda illustreerib näiteks kaader Stalkeri kodus, kus näidatakse magamistuba (soe magamiskoht) ning öökapil asetsevat eluks vajalikku (vt joonis 24) – toitu ja ravimeid (ravimid võivad olla ka meeli nüristavad). Need esemed keskenduvad eelkõige kehalistele vajadustele.

Kui topograafilisel tasandil stilistilise valikuna kajastatakse linnas toimuvat enamasti monotoonsetes toonides ja Tsooni värvides, siis on kaadreid, mis antud reeglile ei allu. See juhtub siis, kui Tsooniga seostuv peaks tungima linna või siis linn Tsooni. Näide, kus Tsoon ilmneb linnas on Stalkeri kodus, kui ta laps hakkab liigutama telekineesi abil klaase (joonis 25; 26). Psühholoogilisel tasandil selgitab olukorda Stalkeri naine, kes mainib, et Stalker on märgistatud ja nende lastel esineb iseärasusi. Metafüüsilisel tasandil võib see selgitada Tsooni ja laiemalt elu toimimist – miski ei ole kindel ja tulevik on hägune.

Ebamaisus, müstiline tsoon (00:57:37 ja 01:03:00 ning 00:49:09)



(Joonis 17; 18 ja 19)

Jõudmine spirituaalsuseni, kehamaastik (01:40:53)



(Joonis 20)

Kristluse märgid (00:37:50 ja 01:23:00 ning 01:56:18)



(Joonis 21; 22; 23)

Maisus, kehalisus (00:05:20)



(joonis 24)

Tsooni ilmnemine linnas – telekineetilised võimed (02:31:53 ja 02:33:03)



(Joonis 25; 26)

3.7. Järeldused

Stalkerit saab pidada düstoopiliseks analüüsitud osiste kaudu. Need düstoopilise kronotoobiosised eraldi kätkevad düstoopilisi tunnuseid, kuid nende vastastikmõjul tekib düstopia vorm. *Stalker* küll ei sisalda kõiki düstopia žanrile omaseid tunnuseid (nt kehaliste vajaduste represseerimist, ranget kontrolli), kuid keskkonna uurimisel selle topograafilise, psühholoogilise ja metafüüsilise tasandi kaudu ilmneb mitmeid aspekte, mis seostuvad düstopiaga.

Omavahel on tihedalt seotud mineviku-tuleviku, progressi ja regressi, võõrandumise ja mitte-võõrandumise kategooriad, sest püüdlus modernismi poole kätkeb antud teemasid. Ebaõnnestunud modernismiga seostuvad ka tsentri ja perifeeria ning loodusliku ja tehniliku kategooriad, kuid nende kategooriate põhiliseks funktsiooniks on põgenemine (spirituaalne rännak) tsentris olevast düstopiast. Küll aga üllatavam kategooria, mis esialgu ei pruugi nii hästi seostuvat düstopiaga, on ebamaine ja maine. See kategooria toob sisse Tarkovski jaoks olulised teemad, nagu spirituaalsus, usk, lootus ja müstilisus, mis muudavad modernistliku ebaõnnestunud utoopia millekski enamaks kui lihtsalt düstopiaks (ilmne totalitaarne kord ja represseerimine) – ebamaise ja maise kategooria tõttu muutub düstopia metafüüsilisemaks, eksistentsiaalsemaks.

Stalkeri düstopia ilmnemise peapõhjuseks on (utoopilise) modernismi ebaõnnestumine. Topograafilisel tasandil on näha, et minevikus oli püüdlus utoopia poole industriaalobjektide tõttu, kuid filmi olevikus linn on lagunemas, püüdlus progressi poole on ebaõnnestunud ning lootust uue progressi üle ei ilmne. Keskkond on seisakus või siis lausa regresseeruv, kui muutust ei peaks ilmnema. Modernism on kaasa toonud võõrandumise endast – vaimust ja loovusest, kus linna keskkonnas tähelepanu all on kehalised vajadused, primaarsed bioloogilised vajadused, et oleks võimalik ellu jääda. Vaimsus, spirituaalsus, usk, lootus on aga tahaplaanile jäänud, kuid Tsoon ja *Stalker* toovad need aspektid taas esiplaanile.

Stalkeri düstopia ilmneb ka linna ja Tsooni vahelises piiris – piir kaitseb linna ühiskonda võõra eest. See võõras on psühholoogilisel tasandil muudetud juttude ja

juhtumiste kaudu ohtlikuks, kuid tegelikku kinnitust filmiloos Tsoonis valitseva ohtliku vööra kohta pole. Selline vabaduse piiramine, kus pole võimalik liikuda piiri taha on ühelt poolt ohutuseeskiri, kuid teiselt poolt düstoopiline ilming – Tsooni mineku keeld takistab jõudmist oma vaimu juurde, sest sellega keelatakse salasoovi täitvasse Ruumi minekut, mis avab värava (küll ehk ohtliku kiirusega) oma vaimu, soovide ja elumõtte juurde. Selle piiri funktsioon on takistada indiviidi spirituaalset rännakut müstilisse Tsooni, kus looduslik idüll ja Ruumi olemasolu viivad indiviidi introspektiivsele tee.

Piir ilmneb ka analüüsi järgnevates kategooriates, kuid seejuures alati ei ole olukord nii lihtne, kus Tsoon sisaldab kategooria ühte poolt ja linn kategooria teist poolt. Mõnikord üks poolus (linn või Tsoon) võib sisalda mõlemat kategooria osist, küll aga üks kategooria osis on domineerivam. Näiteks looduslik ja tehiskategoorias Tsoon on enamjaolt looduslik, kuid sel keskkonnal on ka tehiskatte tunnuseid need üksikud tunnused aga ei muuda Tsooni tsentriks. Linna saab pidada tsentriks, kus esineb düstopia ning Tsoon on perifeeria, kuhu minnakse, et leida lootust selles düstopias.

Kuid mis on *Stalker*i kui düstopia hoiatus inimkonnale? Hoiatus seisneb mõttes, et modernsel inimesel on lihtne kaotada lootust, elumõtet maailmas, kus spirituaalsus ja usk on kadunud ning energia kulub ainult vastupidamisele ühiskonnas; inimene kaotab oma painduvuse ja loomingulisuse. Teoses on märgata ka keskkonnaalast hoiatust, millega pööratakse tähelepanu, kuidas inimkond on loodust katastroofiliselt mõjutanud. Kuhu satub inimkond, seal muutub maailm monotoonseks, kaovad kaunid loodustoonid ning loodus sureb.

Kokkuvõte

Antud uurimistöö selgitas düstopia olemust – selle mõistelu ning mõtestamist arhitektuuris ja keskkonna alastes uurimustes. Düstopia ja utopia on omavahel seotud ja tihtipeale utopia sisaldab juba endas ebaõnnestumist, düstopiat, sest tähendus ei piirne enam ainult mitteeksisteeriva ja hea kohaga – utopiast räägitakse kui naivistlikkust täitumatust unistusest. Düstopia võib ilmned kolmel viisil. Düstopiad kas meenutavad ajaloolisi ühiskondi, milles on esinenud planeerimisprobleemid; või siis võib düstopiast mõelda kui kollektiivsest tuleviku või alternatiivse ühiskonna visioonist, kus kõik selle visiooni aspektid ei ole ühise paremuse poole (Gordin jt, 2010: 1). Tomberg (2012: 96-97) on aga kirjutanud, et düstopilise (ning samas kriitikameele kaotanule utoopilise) ühiskonna loovad kodanikud, kes on oma kriitilise meele kaotanud, olles märkamatuks ideoloogia võim. Arhitektuuri ja keskkonnavalastes uurimustes tekib piiritlemisega raskusi – millal on ehitis oleviku võimendus, millal utopia või ebaõnnestunud utopia (düstopia). Ühine tunnus, millest utopia või düstopia võib välja kasvada on modernism ning sellega seondud progress, võõrandumine ja keskkonnas ilmnev tsenter ja perifeeria.

Analüüsi meetodi jaoks käsitles käesolev töö ka kronotoobi kontsepti ja varasemaid düstopilise kronotoobi-alaseid uurimusi. Selgitati nii Bahtini mõtestust kui ka Toropi edasiarendust, hierarhilist tüpoloogiat. Düstopilise kronotoobi alal toodi välja ainuke holistiline uurimus (Terentowocz-Fotyga 2018), mis defineeris düstopilise kronotoobiosised. Kajastati ka kahte kitsamat uurimust, kus uuriti linna ja naturaalse kronotoobiosiste kaudu düstopilise teose karaktereid (Frenette 1996) ning düstopilise linna kujutamist ohjeldamise kronotoobi kaudu (Zajac 1992).

Antud teoreetilised ülevaated aitasid luua ja defineerida kategooriad, kronotoobiosised, mis kirjeldaksid *Stalkeri* düstopiat. Seejärel käesolev töö kirjeldas düstopilise kronotoobiosiseid koos *Stalkeri* keskkondade näidetega, analüüsides neid Toropi kategoriseerimisest lähtuvalt topograafilisel, psühholoogilisel ja metafüüsilisel

tasandil ning leidis ka kronotoobiosiste omavahelised suhted nende funktsiooni kaudu, küll aga rõhutades, et kõik kategooriad hõlmavad ka teisi osiseid. Kategooriad nagu minevik ja tulevik, progress ja regress ning võõrandumine ja mitte-võõrandumine andsid edasi põhiliselt düstopia aspekti, kus (utoopiline) modernism on ebaõnnestunud. Looduslik ja tehislik ning tšenter ja perifeeria olid olulised mõtestamaks põgenemist, rännakut Tsooni, kus indiviid saavutab vabaduse. Ebamaine ja maine on aga kategooria, mis selgitab Tarkovskile omast stiili, kus on lootust, spirituaalsust, usku ning müsteerilist unelevat loodust. Need aspektid on samuti olulised *Stalkeri* düstopia mõtestamisel. See tarkovskilik kategooria muutis *Stalkeri* düstopia metafüüsiliseks, sest oluliseks muutus rännak (ebaõnnestunud modernistlikust linnast, kus indiviidi vaim on tahaplaanile jäänud) enda, vaimu, juurde.

Antud uurimus lõi kategooriad, mis võimaldavad analüüsida *Stalkeri* düstopiat ning lähemalt metafüüsilist düstopiat. Edasised uurimused võiksid neid kategooriaid rakendada mõnele teisele düstopilisele uurimisobjektile ning vajadusel asjakohastada düstopilise kronotoobiosiseid analüüsitavale objektile.

Kasutatud kirjandus

Augé, Marc 2012 [1992]. *Kohad ja mittekohad. Sissejuhatus ülimodernsuse antropoloogiasse*. Tallinn: TLÜ kirjastus

Bahtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat.

Bruno, Guilian 2003. Collection and Recollection: On the Itineraries and Museum Walks. *Camera Obscura. Camera Lucida: Essays in Honor of Anette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 231-260

Caldeira, Teresa 1999. Fortified Enclaves: the New Urban Segregation. *Cities and Citizenship*. Durham: Duke Press

Coleman, Nathaniel 2007. Building Dystopia. *Rivista MORUS - Utopia e Rinascimento (Brasile)* 4: 181-192

Curl, James S. 2018. *Making Dystopia: The Strange Rise and Survival of Architectural Barbarism*. Oxford: Oxford University Press

Frenette, Véronique 1996. A Chronotopic Study of Evgenii Zamiatin's Islanders. Montreal: McGill University

Gordin, Michael D.; **Prakash**, Gyan; **Tilley**, Helen 2010. *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. New Jersey: Princeton University Press

Holquist, Michael 1990. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London; New York: Routledge

Iho, Arvo; **Utgof**, Grigori 2017. Stalker Andrei otsingud. Vestlus Tarkovski loomingulistest otsingutest. *Teater. Muusika. Kino XXXVI*, 2: 84-100

Ivakhiv, Adrian J. 2011. The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema. *Film-Philosophy* 15, 1: 118-139

Grigor, Indrek 2008. Modernistlik ornament. Asemiootilisus modernistlikus kunstiteoorias. Tartu: Tartu Ülikool

Jauhiainen, Jussi S. 2003. Learning from Tartu: towards post-postmodern landscapes. *Landscape Interfaces: Cultural Heritage in Changing Landscapes*. Dordrecht: Kluwer

Academic Publishers: 395-406

Kuusik, Silver 2013. Tarkovski "Stalkerit" saatsid mitmed ebaõnnestumised. *ERR*

01.08.2013 Kättesaadav:

<https://menu.err.ee/266013/tarkovski-stalkerit-saatsid-mitmed-ebaonnestumised>

(vaadatud 16.05.21)

Lotman, Juri 1999. Semiosfäär. *Semiosfäärist*. Tallinn: Avatud Eesti Raamat

Lotman, Juri 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak

Macleod, Gordon; **Ward**, Kevin 2002. Spaces of utopia and dystopia: landscaping the contemporary city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 84: 153-170

Martin, Sean 2005. *The Pocket Essential. Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Pocket Essentials

Mitchell, Don 2001. Postmodern geographical praxis? Postmodern impulse and the war against homeless people in the 'Post-Justice' city'. *Postmodern Geography: Theory and Praxis*. Oxford: Blackwell, 57-92

Morson, Gary 1981. *The boundaries of genre: Dostoevsky's diary of a writer and the tradition of literary utopia*. Austin: University of Texas Press

Montevecchio, Caesar A. 2012. Framing Salvation: Biblical Apocalyptic, Cinematic Dystopia, and Contextualizing the Narrative of Salvation. *Journal of Religion & Film* 16, 2: 1-18

Norton, James 2006. Stalking the Stalker. *Vertigo* 3, 3. Kättesaadav: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-3-autumn-2006/stalking-the-stalker/(vaadatud 05.04.2021)

Palang, Hannes; **Sooväli-Sepping**, Helen.; **Printsmann**, Anu.; **Peil**, Tiina; **Lang**, Valter; **Konsa**, Marge; **Külvik**, Mart; **Alumäe**, Helen; **Sepp**, Kalev 2004. Estonian cultural landscapes: persistence and change. *Estonia. Geographical Studies*. Tallinn: Estonian Academy Publishers, 155–170

- Pallasmaa**, Juhani 2012. The Existential Image: Lived Space and Architecture. *Phainomen* 25: 157-173
- Podoshen**, Jeffrey S.; **Venkatesh**, Vivek; **Jin**, Zheng 2014. Theoretical reflections on dystopian consumer culture: black metal. *Marketing Theory* 14, 2: 207-227
- Remm**, Tiit; **Kasemets**, Kadri 2020. Chronotope as a framework for landscape experience analysis. *Landscape Research*, 45, 2: 254-264
- Rofo**, Matthew W. 2013. Considering the Limits of Rural Place Making Opportunities: Rural Dystopias and Dark Tourism. *Landscape Research* 38, 2: 262-272.
- Rybczynski**, Witold. 2019 Modernism and the Making of Dystopia. Witold Rybczynski on architectural PTSD and what James Stevens Curl gets wrong (and right) in his controversial new book. *The Journal of the American Institute of Architects*. 05.02.2019. Kättesaadav: https://www.architectmagazine.com/design/modernism-and-the-making-of-dystopia_o (vaadatud 05.04.2021)
- Sandercock**, Leonie 1998. *Towards Cosmopolis: Planning for Multicultural Cities*. Chichester: Wiley
- Tassone**, Aldo 1981. Andrei Tarkovsky on Stalker. *Nostalghia*. Kättesaadav: <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Stalker/atpos.html> (vaadatud 05.04.2021)
- Terentowicz-Fotyga**, Ursula 2018. Defining the dystopian chronotope: Space, time and genre in George Orwell's Nineteen Eighty-Four. *Beyond Philology An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching* 15, 3: 9-39.
- Tomberg**, Jaak 2012. Ärkamine düstoopasse: utoopilise vormi mitmetimõistetavusest. *Acta Semiotica Estica* IX: 90-108.
- Torop**, Peeter 2011. Intersemiootiline ruum ja tõlge: "Georgica". *Tõlge ja kultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Torop**, Peeter 2017. Semiotics of cultural history. *Σημειωτική - Sign Systems Studies* 3, 4: 317-334.
- Zajac**, Ronald 1992. The Dystopian City in British and US Science Fiction, 1960-1975: Urban Chronotopes as Models of Historical Closure. Montreal: McGill University

Summary

“Dystopic Chronotope of *Stalker*. Describing Chronotope Components on the Basis of Film Environments”

The main aim of this bachelor thesis is to provide an overview of the concept of dystopia, its interpretation in architectural and environmental research and therewith, introduce the concept of dystopian chronotope. These theoretical reviews helped to create and define categories, chronotope components, that would describe Tarkovsky's *Stalker's* dystopia when applied to its environments.

Andrey Tarkovsky, as one of the most valued poets in the cinematic world, has been appreciated for his ambivalent shots, slow takes and beautiful dreamlike and memory-filled shots. That is noticeable also in his film *Stalker* (1979). The film's narrative revolves around an abandoned place, the Zone. Specifically, the Room in this Zone, which is said to have the ability to fulfill the visitor's deepest desires. This Zone is mystical – there are rumors that extraterrestrials visited this place and later many people and also military units have disappeared. There are phenomena in the zone that defy science. Due to this danger, it is forbidden to enter the Zone – the border is guarded by a patrolling army. However, the curiosity to find one's possible happiness and hope is great, so over time, the guides called Stalkers began to carry out risky expeditions to the Zone. This is the path taken by the main character Stalker, Writer and Professor in the film, who have to cross the border patrolled by the army and then a long journey to reach the Zone. While in the zone, Stalker tells us that people activate traps – new ones can appear and old ones disappear. Therefore, one must be careful and respectful of the Zone so that the journey to the final destination, the Room, is possible. The Zone and the Room are surrounded by a veil of secrecy, and after the expedition, this veil of secrecy still remains in place, perhaps with a little lifting. The expedition did not reveal full evidence of the secret reason – there were no visible pitfalls and it is also unknown whether the Room has the ability to fulfill secret wishes. Although there is also a miracle there in the environment – a telephone rings in the ruins of the Room,

and in the final scene, Stalker's daughter uses telekinesis to move the glasses. Belief in the Zone is up to everyone to decide.

To understand the dystopia in *Stalker*, the first chapter is explaining dystopian concept. Dystopia and utopia are interrelated, and often utopia already includes failure, dystopia, because the meaning is no longer limited to a non-existent and good place – utopia is spoken of as a naivety of an unfulfilled dream. Dystopia can occur in three ways. Dystopias either resemble real societies that have been in history, where society is planned, but not so well or fairly; or dystopia can be thought of as a collective vision of the future or an alternative society where not all aspects of that vision are for the common good (Gordin et al., 2010: 1). Tomberg (2012: 96-97), however, has written that a dystopian (and at the same time utopian for a critically ill) society is created by citizens who have lost their critical mind by being imperceptibly in the power of ideology.

In architectural and environmental research, again, there are difficulties in delimiting – when a building is an amplification of the present and therewith, when that building is a utopia or a failed utopia (dystopia). A common feature from which utopia or dystopia can grow is modernism and its associated progress (Curl 2018: 22-23), alienation (Coleman 2007:182), and the center and periphery in the environment (MacLeod, Ward 2002: 154, 160-161; 164).

To arrive at a method for analyzing the film, the second chapter discusses the concept of Bahtin's chronotope. Mikhail Bakhtin introduced the concept of chronotope to study the intrinsic relationship between time and space in literature (Bahtin 1987: 44). Bakhtin used it to study literature, but it can also be applied to other arts. Bakhtin has described the artistic chronotope as follows: "In the chronotype of fiction [and also film], the signs of space and time merge into a meaningful and concrete whole. Time is compressed, it becomes artistically visible; but space is intensified, time, plot, course of events are switched on. The characteristics of time are manifested through space, but space finds measurement and meaning through time. (Bahtin 1987: 44)" Peeter Torop has further developed the concept of chronotope, creating a hierarchical typology. The typology of Torop (2011: 62; 2017: 324) distinguishes three levels in the text: topographic (related to a story, an event; in the film, the camera appears through a point of view); psychological (the level mediating the way the subject exists and his worldview) and metaphysical (pictorial representation or verbal description; the level of

concept creation, implicit author; including the author's synthesis from different levels). This typology is used to analyze *Stalker*.

There have been articles that have used the concept of chronotope to analyze dystopia, but there is only one that is a holistic study of the dystopic chronotope. According to the Terentowicz-Fotyga article, the dystopian chronotope consists of the following oppositions: a) the individual and the state; b) mind and body; c) high and low; d) center and periphery; e) past and future; city and countryside; d) right and wrong signs (Terentowicz-Fotyga 2018: 9; 16-17; 26; 28; 36-37). There are also chronotopic studies on the relationship between the city and nature in dystopia. Frenette (1996) points out that the chronotope of the city is manifested through the feeling of confusion in the character – the character is limited in the spatial world, because the work schedule is, so to speak, this repressive machine; in addition, the atmosphere is sterile and everything around is characterized by uniformity and interchangeability. In the character of nature's chronotope, breaking and overcoming restrictions is illustrated in the same way that nature changes its seasons. The characteristics of such a character are liveliness, color and sensuality (Frenette 1996: 82). Zajac (1992) on the other hand, points out that dystopia occurs through the chronotope of containment. Society has lost its creative energy because energy is needed for consumption. Trivial objects bearing the name of a famous brand are presented in the cityscape; both medicines and afternoon television programs are advertised. Such an abundance of consumption can transform an individual as if it were an object, a machine, and this in turn results in an alienated society (Zajac 1992: 70-73).

The third chapter analyses *Stalker* through dystopian chronotopic categories such as center – periphery; natural – artificial; terrestrial – otherworldly; past – future; progress – regression and alienation – non-alienation. Those categories were based on the categories of Terentowicz-Fotyga's article and also on the categories that had previously emerged from the chapters on dystopia. Each category contains examples of the film environments and the category is described on a topographic, psychological and metaphysical level.

In conclusion, all the components of the chronotope are interrelated and therefore, for the purposes of analysis, one component inadvertently includes other components. The categories of past and future, progress and regression, alienation and non-alienation are closely intertwined, because the pursuit of modernism encompasses these themes. The categories of the center and the periphery, as well as the natural and

the artificial, are also associated with failed modernism, but the main function of these categories is to escape (spiritual journey) from the dystopia at the center. However, a more surprising category, which may not be so well connected at first, is terrestrial and otherworldly. This category introduces important themes for Tarkovsky, such as spirituality, faith, hope, and mysticism, which turn a modernist failed utopia into more than just a dystopia (obvious totalitarian order and repression) – the terrestrial and otherworldly categories make dystopia more metaphysical, existential.

The main reason for *Stalker's* dystopia is the failure of (utopian) modernism. At the topographic level, it can be seen that in the past there was an aspiration for utopia due to industrial objects, but in the present of the film the city is falling apart, the pursuit of progress has failed and there is no hope for new progress. The environment is stagnant or even regressive if no change occurs. Modernism has led to an alienation from self – spirit and creativity, where physical needs are the focus of the urban environment, primary biological needs in order to survive. Spirituality, faith, hope, however, have been relegated to the background, but *Zone* and *Stalker* bring these aspects to the fore again.

But what is *Stalker's* main purpose as a dystopian warning to humanity? The warning is that it is easy for modern man to lose hope, the meaning of life in a world where spirituality and faith have disappeared and energy is used only for endurance in society; a person loses his flexibility and creativity. The work also includes an environmental warning, which draws attention to how humanity has had a catastrophic effect on nature. Where humanity ends up, the world becomes monotonous, beautiful natural tones disappear and nature dies.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Jaana Pärnpuu

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
“STALKERI DÜSTOOPILISE KRONOTOOBI DEFINEERIMINE JA SELLE
OSISTE KIRJELDAMINE KESKKONNA NÄIDETE PÕHJAL”,
mille juhendaja on Katre Pärn,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil,
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse
tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu,
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja
lõppemiseni;
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega
isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Jaana Pärnpuu

Tartus, 26.05.2021