

Prostor doma u hrvatskim igranim filmovima s temom domovinskog rata

Lacko, Tatjana

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2024.8582>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:450575>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-01**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Tatjana Lacko

**PROSTOR DOMA U HRVATSKIM
IGRANIM FILMOVIMA S TEMOM
DOMOVINSKOG RATA**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

prof. dr. sc. Nevena Škrbić Alempijević

prof. dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Tatjana Lacko

SPACE OF HOME IN CROATIAN WAR OF INDEPENDENCE MOVIES

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

dr. Nevena Škrbić Alempijević, professor

dr. Nikica Gilić, professor

Zagreb, 2024.

O mentorici

Nevena Škrbić Alempijević rođena je 2. svibnja 1976. godine u Supetru na Braču. Dodiplomski studij etnologije te engleskog jezika i književnosti završila je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 13. srpnja 1999. godine. Nakon diplomiranja radila je kao kustos u Etnografskom muzeju Istre u Pazinu. Od 2001. godine zaposlena je na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, najprije kao znanstvena novakinja, a zatim kao docentica i izvanredna profesorica. Nastavu pri Odsjeku izvodi od akademske godine 2004./2025. Doktorsku disertaciju pod naslovom *Analogne pojave u hrvatskim pokladnim i svadbenim običajima* obranila je 6. veljače 2006. godine. Sudjelovala je kao istraživačica u više nacionalnih znanstveno-istraživačkih projekata, s temama konstrukcije identiteta i baštine, kulture sjećanja, političkih mjesta, postsocijalizma i stvaranja grada. Također je bila uključena u međunarodni projekt *Politics and Poetics of Place: the Actualization of Myth, Memory and Monuments in the Modern Context*, vođen pri Sveučilištima u Bergenu i Lundu; suvoditeljica je njegove istraživačke dionice *Political Places in Change: the Case of Kumrovec*. U dva joj je navrata dodijeljena istraživačka stipendija spomenutoga Sveučilišta: 2005. godine provela je projekt *National Celebrations as Expressions of Social Memory*, a 2012. godine radila je u okviru istraživačke grupe *Place – Region – Identity*. Također, od 2007. do 2010. godine bila je članica HESP ReSET projekta *Cultures of Memory and Emancipatory Politics: Past and Communitarity in the Post-Yugoslav Spaces*, koji je vođen pri Sveučilištu u Tuzli. Dobitnica je više nagrada i priznanja za znanstveni i nastavni rad. Godine 2006. dodijeljena joj je Godišnja nagrada HED-a „Milovan Gavazzi” u kategoriji znanstveni i nastavni rad. Zajedno s dr. sc. Petrom Kelemen, 2013. godine dobila je Godišnju nagradu Filozofskog fakulteta za knjigu „Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale” (Zagreb, 2012.). Dobitnica je posebnih priznanja Filozofskog fakulteta i Hrvatskog etnološkog društva, za suorganizaciju kongresa Međunarodnog udruženja etnologa i folklorista (SIEF) 2015. godine. Godine 2017. dobila je javno priznanje Grb općine Bol za doprinos znanosti i kulturi. Zajedno s Valentinom Gulin Zrnić, dobila je Državnu nagradu za znanost za 2019. godinu, za knjigu „Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova”. Od 2008. do 2010. godine bila je voditeljica Poslijediplomskoga doktorskog studija etnologije i kulturne antropologije, a od 2013. do 2015. godine pročelnica Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju. U razdoblju od 2007. do 2015. godine sudjelovala je u radu Uredništva znanstvenoga časopisa *Studia ethnologica Croatica*. Predsjednica je Upravnog vijeća Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Aktivno sudjeluje u radu domaćih i međunarodnih strukovnih udruženja. Članica je Nadzornog

odbora Hrvatskoga etnološkog društva. Bila je predsjednica SIEF-a (Međunarodnog udruženja etnologa i folklorista) od 2017. do 2021. godine. Glavna područja njezina znanstvenog interesa su: antropologija društvenog sjećanja, antropologija mjesta i prostora, konstrukcija kulturnih regija, studije otoka, studije izvedbe, studije karnevala, festivala i drugih javnih događanja.

O mentoru

Nikica Gilić rođen je 1973. godine u Splitu, a 1992. godine je upisao komparativnu književnost i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomirao je 1997. godine, upisavši potom poslijediplomski studij književnosti. Od 1998. godine radi na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Godine 2019. izabran je u zvanje redovitog profesora filmologije. Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Sudjelovao je na više međunarodnih simpozija (u Splitu, Zagrebu, Zadru, Omišu, Szegedu, Berlinu, Temišvaru, Parizu, Londonu, Prestonu, Washingtonu, Chicagu, Bostonu, Beogradu, Lubliniecu, Grazu i Beču), kao i na domaćim simpozijima. Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovu sveučilištu u Berlinu, potom na sveučilištima u Regensburgu i u Konstanzu (Njemačka), u Beču i u Grazu (Austrija) te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka) i Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznanju (Poljska).

Samostalno ili u komentorstvu vodio je osamnaest obranjenih doktorskih disertacija, dva znanstvena magistarska rada, nekoliko završnih radova na starom doktorskom studiju, te više od sedamdeset diplomskih i bolonjskih magistarskih radova. Bio je glavni urednik Hrvatskog filmskog ljetopisa (2010.-2022.), a član je i uredništva Književne smotre te internetskog znanstvenog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. Bio je predsjednik Nadzornog odbora Hrvatskog društva filmskih kritičara i član Vijeća te stručne udruge. Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilians u Münchenu (Njemačka), a godine 2023. je, kao dobitnik stipendije CEEPUS (CIII-PL-012) austrijske državne zaklade OeAD, na Sveučilištu u Beču održao kolegij Modernizam u hrvatskom filmu u sklopu diplomskog studija južne slavistike.

Izbor iz bibliografije:

Autorske knjige:

Uvod u povijest hrvatskog igranog filma, 2010, Zagreb, Leykam International (drugo izdanje: 2011).

Uvod u teoriju filmske priče, 2007, Zagreb, Školska knjiga.

Filmske vrste i rodovi, 2007 Zagreb, AGM; internetsko izdanje 2013:

http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm

Uredničke knjige:

Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb, 2019, ur. F.

Bruckner, N. Gilić, H. Lang, D. Šuljić, H. Turković, New York et al., Bloomsbury

Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture, 2015, ur. M. Jakiša i N. Gilić,
Bielefeld, transcript.

60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film, 2013, ur. N. Gilić i Z. Vidačković,
Zagreb, Matica hrvatska.

3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, 2006, ur. N. Gilić,
Zagreb, Odsjek za komparativnu književnost i FF Press, Filozofski fakultet.

Filmski leksikon, 2003, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb, LZ "Miroslav Krleža".

SAŽETAK

U disertaciji se istražuje tvorba prostora doma u suvremenom hrvatskom društvu kroz njegove prezentacije u igranofilmskom mediju. Filmski scenski prostori doma razumiju se kao heterotopijski kaoprostori, odnosno refleksije stvarnih prostora te se razmatraju kao bilo koji drugi društveno proizvedeni i konstruirani prostori stanovanja u kojima se značenja kontinuirano reinterpetiraju i o njima pregovaraju ovisno o promjenama doživljaja i predstavljanja društvene stvarnosti. Uzimajući u obzir stanovanje kao polilokalni i višerazinski kontinuirani proces, analizi tvorbe doma se pristupa iz nekoliko perspektiva. Kao prvo, radi se o razmatranju predodžbi o domu kao mjestu zaštite i sigurnosti, mjestu pripadanja i mjestu tvorbe identiteta te kao drugo, analizi procesa umještanja, oprostorenja i opredmećenja predodžbi u konkretnim fizičkim lokacijama, objektima i predmetima. Kao treće, istražuju se načini na koje se društva i kulture reflektiraju u svakodnevnim, periodičnim i ritualnim kućnim praksama. Kao četvrto, detektira se set afekata i osjećaja vezanih uz međuodnos prostora doma, stanara i vanjskih čimbenika. Kao peto, stanovanje se razmatra i kroz utjecaj prostora doma na konstrukciju *drugih* prostora stanovanja, doma Drugog i šireg opsega zavičaja i domovine. Tvorba prostora doma zahvaćena je u prijepornim okolnostima ratnog i poslijeratnog stanovanja, stoga filmska građa obuhvaća hrvatske igrane filmove s temom Domovinskog rata nastale u periodu od osamostaljenja Republike Hrvatske gotovo do danas (1991. - 2023.). Etnografskim kvalitativnim metodama vizualne analize i gustog opisa filmske građe identificiraju se materijalne, izvedbene i afektivne manifestacije predodžbi o domu i stanovanju u prostorvremenu nastanka pojedinog filmskog djela. Kroz analizu i sintezu istraživačkih rezultata definiraju se značenja koja se pridaju prostoru doma i stanovanju u hrvatskoj suvremenosti te dijalektički procesi upisivanja realnih prostora u filmsku priču i filmskih likova, događaja i prostora u življenu realnost, kao i u karte društvenog sjećanja vezanog uz konstrukt doma.

Ključne riječi: *prostor doma, stanovanje, filmski scenski prostor, igrani filmovi s temom Domovinskog rata*

SUMMARY

The dissertation explores the formation of domestic space in contemporary Croatian society through its presentations in the medium of feature films. The cinematic domestic spaces are understood as heterotopic spaces, reflections of real spaces, and are considered like any other socially produced and constructed living spaces in which meanings are continuously reinterpreted and negotiated depending on changes in the perception and representation of social reality. Taking into account dwelling as a polylocal and multilevel continuous process, the analysis of home-making is approached from several perspectives. Firstly, there is an examination of notions of home as a place of protection and security, a place of belonging, and a place of identity formation. Secondly, there is an analysis of the processes of emplacement, spatialization, and objectification of conceptions in specific physical locations, objects, and things. Thirdly, the ways in which societies and cultures are reflected in everyday, periodic, and ritual household practices are explored. Fourthly, a set of affects and feelings related to the interrelationship between the space of the home, its inhabitants, and external factors is detected. Fifthly, dwelling is considered through the influence of domestic space on the construction of *other* living spaces and the broader range of homeland. The home making is affected by the contentious circumstances of wartime and post-war living, thus the film material encompasses Croatian feature films with themes related to the Croatian War of Independence (1991-1995) produced from the period of Croatia's independence almost until today (1991-2023). Ethnographic qualitative methods of visual analysis and thick description of film material are used to identify materialistic, performative, and affective manifestations of conceptions about home and dwelling in the spatiotemporal context of the production of each film. Through the analysis and synthesis of research results, the meanings attributed to the space of the home and dwelling in Croatian contemporaneity are defined, as well as the dialectical processes of inscribing real spaces into the film narrative, as well as into the maps of social memory related to the construction of home.

After the introductory discussion defining the theoretical framework, hypotheses, and research objectives, the second chapter delves into the filmological and cultural anthropological premises of the creation of cinematic domestic space. It elaborates on the filmological understanding of cinematic domestic space as one of the fundamental factors contributing to the resemblance of the cinematic world to the real one, resulting in viewers' recognition and identification with fiction. On the other hand, it presents a cultural anthropological perspective

that defines cinematic domestic spaces as social products and constructs that take on characteristics of the real world to which they refer. Drawing on the anthropology of space and place and social memory, cinematic domestic space is defined as heterotopic make-believe space in which film narratives are continuously inscribing meanings as well as the social environment that created them, forming the basis for the construction of social memory related to concepts of home and dwelling.

The comprehensive chapter on theoretical approaches is dedicated to the conceptualization of domestic space. It presents key theoretical approaches to the space and place of the home, starting from classical ethnological and cultural anthropological research on home space as a kind of "container," through the reinterpretation of the theme of home in postmodern criticism to more recent research. It explores the sequence of five dominant research perspectives, each focusing on a specific aspect of dwelling, upon which this research is also based. Therefore, the chapter is divided into five sections identifying the key concepts related to understanding the dialectical relationship between residents and home: (1) ideas of home, (2) materialization, (3) dwelling practices, (4) emotionalization of domestic space, and (5) measures and scopes of home.

The third chapter contains the basic principles of the methodological approach to film analysis. The relationship between domestic space and inhabitants is understood as a process in which individuals and communities continuously inscribe meanings into places, assuming that what is inscribed in space can be read from space. Therefore, the chapter presents a method of reading cinematic domestic spaces as thick description based on qualitative visual analysis of film images, content analysis, pattern detection, and visual anthropology, i.e., comparative analysis and synthesis in the form of ethnographic writing. The second part interprets the ethnographic inside-outside position of the researcher, who is firstly an architect and production designer involved in designing of the cinematic space, and secondly, an ethnologist and cultural anthropologist engaged in researching home-making.

In the fifth chapter, the circumstances of the emergence of the new Croatian cinema (following the independence of the Republic of Croatia after the dissolution of the SFR Yugoslavia in 1991) are outlined, along with the factors that influenced Croatian film authors' focus on themes of home and the War of Independence (1991-1995). The second part interprets the process of film selection by detecting the interrelationship between home and the War of Independence in each individual film.

The following five chapters present ethnographic descriptions of the research, namely the analysis of cinematic domestic space as depicted in selected feature films, through five research perspectives.

The first section encompasses the cinematic representations of home in the context of wartime living through three perspectives: (1) home as a place of protection and security, (2) home as a place of belonging, and (3) home as a place of identity-making. In the first section, the ways in which the home space protects its inhabitants are examined, as well as the ways in which the inhabitants protect their home, with a particular focus on the vulnerabilities and porousness of the home in wartime conditions. In the second section related to the concept of belonging of inhabitants to the space and place of the home is explored, as well as the belonging of inhabitants to the community, shared values, and way of life. Belonging to the home is discussed through horizontal and vertical connections, processes of rooting, disputes related to claiming rights to a particular territory, and themes of eviction of inhabitants from their homes. The third section deals with the dialectical relationship between the identities of the inhabitants and the identities of the home. The type of the identity of dwelling developed in wartime conditions is discussed, especially among soldiers, as well as the themes of individual emancipation and/or resistance to social norms.

The second research section focuses on the materialization of the home through the investigation of cinematic emplacement, spatialization, and objectification of the notion of home. Firstly, it examines how the selected location of the home reflects the film's inhabitants and their way of life, as well as the idea of the film's narrative. Including themes such as naming or the ways in which the actual location is inscribed into the film narrative are explored, as well as how the film is inscribed into real spaces. Through analyses of the type of houses, architectural elements, ~~rooms~~, and liminal zones, it is determined how the design of physical space reveals the characters, their biographies, and their relationships with others. Special attention in this chapter is devoted to objects, both those that represent the background of the plot describing the social and cultural context of dwelling, and those that serve as objects of identification in the cinematic narrative, triggers of action, or vectors of memory of people, places, and events from the past.

The third research section turns to the consideration of home as a process. It analyzes the construction of home through everyday household practices, such as dining or maintaining cleanliness of the home and its inhabitants, observed in the extreme circumstances of war. Forms of wartime living characterized as the "new normal" are identified, aiming to reveal the adaptability of the home space and its inhabitants to changes. Special attention is given to the

practice of watching television as a factor in family gathering. The second part of this section deals with commemorative practices as the most common ones in wartime circumstances, as well as the significance that inhabitants attribute to the place and ritual of burial.

The fourth section comprises a group of themes related to the complex set of feelings that inhabitants develop in, towards, and about the home, as well as towards other household members. Firstly, it examines the ways in which affective states of being-at-home are depicted in films, with a special focus on privacy, solidarity, comfort, and love. In the second part of this section, the methods by which filmmakers create a specific atmosphere of the home space to achieve a certain planned impression are discussed, with the scholar drawing on personal experience working on some of the analyzed films. The third part analyzes circumstances in which the affect of being-at-home takes on negative, unhomely values. At the end of the chapter, questions regarding social and personal memories embedded in cinematic narratives are raised. Additionally, the section explores the film medium as a vector of memory of recent Croatian history, as well as the role of cinematic storytelling in the politics of memory.

In the final research section, the theme of different measures and scopes of home is opened through the concept of polylocal dwelling, which is examined through four different manifestations of home. In the first part, heterotopic manifestations of home, such as refugee or military housing, are analyzed with the aim of detecting the interactions between the primary home and all *other* places of residence. The second part discusses cinematic depictions of utopian places of dwelling, such as cemeteries as eternal resting places and sacred objects as the dwelling place of God, in terms of understanding dwelling as a conception beyond existing reality. In the third part, cinematic depictions of the primary home and the home of the Other are compared, conceptualized in the analyzed films either as the enemy's home or as a home located beyond the reach of war. In the final research section, the concept of homeland is discussed, including the ways in which notions of home are reflected, manifested, constructed, and felt on a broader scale, taking into account wartime and post-war circumstances.

In the conclusion of the research, through comparative analysis and synthesis, the research results are presented as a "picture of home" in the spatiotemporal social and cultural context of the creation of the film work, detecting changes in meanings and circumstances of dwelling in Croatian contemporaneity over a period of almost thirty years.

Keywords: *home space, dwelling, cinematic space, feature films with the theme of the War of Independence*

Sadržaj	
UVOD.....	1
1.1. Struktura i sadržaj rada	7
2. TVORBA FILMSKOG SCENSKOG PROSTORA DOMA: DVIJE PERSPEKTIVE	11
2.1. Tvorba filmskog scenskog prostora doma: filmološka perspektiva.....	12
2.1.1. Odnos filmskog i stvarnog svijeta	16
2.2. Tvorba filmskog scenskog prostora doma: kulturnoantropološka perspektiva.....	21
2.2.1. Prostor doma kao mjesto sjećanja.....	25
2.3. Filmski scenski prostor doma kao društveni prostor	28
3. ANTROPOLOGIJA PROSTORA I MJESTA DOMA: KONCEPTI I PRISTUPI	30
3.1. Prostor doma kao „kontejner kulture“ u ranijim etnološkim i kulturnoantropološkim studijama	33
3.2. „Kućni obrat“.....	36
3.2.1. Tri perspektive: studije mobilnosti, postkolonijalna i feministička kritika	38
3.3. Predodžbe o domu.....	41
3.3.1. Dom kao mjesto zaštite	43
3.3.2. Dom kao mjesto pripadanja.....	44
3.3.3. Dom kao mjesto tvorbe identiteta	46
3.4. Materijalizacija predodžbi o domu: lokacija, arhitektura i oprema doma.....	50
3.4.1. Lokacija i lociranje doma	51
3.4.2. Arhitektura doma.....	53
3.4.3. Predmeti doma.....	55
3.5. Prakse stanovanja i nastanjivanja	57
3.5.1. Istraživački pristupi praksama stanovanja i nastanjivanja	59
3.5.2. Dom kao proces ili domovanje (homing).....	64
3.6. Emocionalizacija prostora doma: afekti i osjećaji <i>u</i> , <i>o</i> , i <i>prema</i> domu	66
3.6.1. „Osjećati se doma“: osjećaj udomljenosti	67
3.6.2. Nedomski dom	71
3.6.3. Dom kao mjesto sjećanja	73
3.7. Mjerila i opsezi prostora doma.....	75
3.7.1. Plurilokalnost doma: drugi domovi.....	77
3.7.2. Mjerilo doma: domovina	79
3.7.3. Diskurzivnost istraživačkih koncepata prostora doma.....	82
3.7.4. Znanstvena konstrukcija doma i interdisciplinarnost.....	84
4. METODOLOŠKI PRISTUPI ANALIZI FILMSKOG SCENSKOG PROSTORA DOMA....	87
4.1. Gusti opis filmskog prostora doma	88

4.2.	Obrnuta insajdersko-outsajderska istraživačka pozicija	93
5.	FILMSKA ISTRAŽIVAČKA GRAĐA.....	98
5.1.	Refleksije Domovinskog rata u hrvatskoj igranofilmskoj produkciji.....	100
5.2.	Međuodnos rata i doma u selektiranim filmovima	102
6.	PREDODŽBE O DOMU	109
6.1.	Dom kao mjesto zaštite i sigurnosti	109
6.1.1.	Poroznost doma	114
6.2.	Dom kao mjesto pripadanja.....	117
6.2.1.	„Svoj na svome“: pripadanje toposu doma	118
6.2.2.	Pripadanje zajednici, zajedničkim vrijednostima i načinu života.....	121
6.3.	Dom kao mjesto tvorbe identiteta	126
6.3.1.	„Mi gradimo kuću, kuća gradi nas“: tvorbe identiteta nastanjivanja	127
6.3.2.	Utamničenost identiteta: ratni i ratnički identitet nastanjivanja	129
6.3.3.	„Svoj na svome“: dom kao mjesto otpora	131
6.4.	Tvorba identiteta usprkos ratu	134
7.	MATERIJALIZACIJA PREDODŽBI O DOMU: LOKACIJA, ARHITEKTURA I OPREMA DOMA	137
7.1.	Dom kao lokalizirana ideja: lociranje i topografija doma	139
7.2.	Arhitektura i prostorije doma.....	146
7.2.1.	Simbolički i liminalni elementi arhitekture doma.....	149
7.2.2.	Prostorije doma.....	152
7.3.	Oprema i predmeti doma.....	156
7.3.1.	Elementi pozadine: osobni, utilitarni, ukrasni predmeti	158
7.3.2.	Elementi prednjeg plana: predmeti identifikacije.....	159
8.	PRAKSE STANOVANJA: DOM KAO PROCES	164
8.1.	Svakodnevne kućne prakse: održavanje čistoće; objedovanje	167
8.2.	„Novo normalno“: domovanje u ratnoj svakodnevi	172
8.3.	Slavljeničke i komemorativne prakse.....	175
8.4.	Prakse stanovanja kao idejne okosnice filmskog pripovijedanja	179
9.	AFEKTIVNA SLIKA DOMA.....	182
9.1.	Afektivna geografija doma: osjećaj udomljenosti	184
9.1.1.	Privatnost doma	186
9.1.2.	Solidarnost u domu	188
9.1.3.	Udobnost doma.....	190
9.1.4.	Ljubav u i prema domu.....	191
9.2.	Atmosfera prostora doma	194

9.2.1.	Filmske taktike tvorbe atmosfere prostora	197
9.3.	Dom kao <i>unheimlich</i> mjesto	200
9.3.1.	Filmska lokacija kao mjesto prijepora	202
9.4.	Dom kao mjesto sjećanja	204
9.4.1.	Filmovi kao arhivi sjećanja.....	208
9.5.	Emotivno punjenje filmskih scenskih domova.....	210
10.	MJERILA I OPSEZI PROSTORA DOMA	213
10.1.	Heterotopije doma ili turistička sezona koja je dugo trajala	213
10.2.	Utopije doma: komemorativni i sakralni objekti	219
10.3.	Dom Drugog	222
10.4.	Domovina	228
10.4.1.	Unheimlich domovina	230
10.4.2.	Domovina kao ideološko mjesto	233
11.	ZAKLJUČAK.....	236
12.	LITERATURA	252
13.	FILMOGRAFIJA.....	278

UVOD

Naslov klasične etnološke studije Aleksandre Muraj *Živim znači stanujem* (1989) izjednačuje stanovanje sa življenjem, odnosno postojanjem u svijetu, predstavljajući dom osnovnom egzistencijalnom i ontološkom prostornom jedinicom te time osnovom za razmatranje ljudi i kultura. Ako u istraživanje krenem s tog polazišta, postavlja se pitanje što *dom* znači, sadrži ili omogućuje da označava uvjet i sredstvo preživljavanja. Je li dom predodžba ili doživljaj, fizička struktura ili životni svakodnevni ritual ili kombinacija svih tih dimenzija?

Navedena pitanja usmjeravaju istraživanja prostora doma u četiri ključna pravca zahvaćena u ovom doktorskom radu. Kao prvo, domu pristupam kao ideji, odnosno nizu predodžbi koje stanari stvaraju o „mjestu zvanom dom“. Kao drugo, dom razmatram kao fizičku strukturu u kojoj se predodžbe lokaliziraju, upisuju u prostor stvarajući značenja. Kao treće, prostor doma razumijem kao proces, odnosno niz svakodnevnih i nesvakodnevnih, periodičnih ili ritualnih praksi koje se u njemu odvijaju. Napokon, prostor stanovanja razumijem i kao niz afekata i osjećaja koje *o*, *u* i *prema* domu razvijaju njegovi stanari. Ne radi se, pritom, o odvojenim područjima, nego o njihovom višerazinskom ispreplitanju i međusobnom uvjetovanju. Tako se predodžbe o domu u samom prostoru stanovanja materijaliziraju, odnosno umještaju, oprostoruju i opredmećuju, jednako koliko materijalnost nastambe utječe na životne navike i na ideje o stanovanju. Istraživanje predodžbi, materijalizacija, praksi i afekata doma daje odgovore na pitanja o načinu života, društvenom uređenju, kulturnim i moralnim vrijednostima te potrebama i navikama stanara u promatranom prostorvremenu, o interakciji i međudjelovanju stanara i lokalnih i globalnih aktera i procesa te o načinima tvorbe određene, vlastite, prepoznatljive „slike o domu“ kojom se pojedinci i grupe predstavljaju sebi i svijetu koji ih okružuje.

Dom kao predodžbena, doživljena i oprostorena jedinica i stanovanje kao proces konkretiziraju se na različitim razinama od mikro jedinice kuće ili stana preko susjedstva i grada do zavičaja i domovine kao i na razini različitih oblika *drugog* stanovanja (privremenog, periodičnog, polilokalnog i sl.). Razmatranje pojedinih istraživačkih tema kroz različita mjerila i opsege stanovanja u kontekstu promjenjivih ili promijenjenih osobnih, društvenih i političkih, lokalnih i globalnih okolnosti omogućuje sveobuhvatniji pogled na kontinuirane procese umještanja, izmještanja, premještanja, odnosno tvorbe „mjesta zvanog dom“. Također, heterotopijske, ponekad oprečne, razine nastanjivanja poput doma Drugog, vječnog doma,

doma kao mjesta sjećanja, doma kao mjesta konstrukcije rodnih i drugih odnosa, mogu poslužiti kao refleksije mjestu *primarnog* stanovanja. Jedan od oblika heterotopijskog stanovanja je i ono imaginarno, prikazano u umjetničkim djelima, odnosno, u slučaju mog istraživanja, u njegovim filmskim prezentacijama.

Filmski scenski prostor doma razumijem kao *heterotopijski kaoprostor* (Foucault 2017[1984], Navaro-Yashin 2012), odnosno odraz stvarnog prostora te ga razmatram kao bilo koji drugi društveno proizveden i konstruiran prostor u kojemu se značenja kontinuirano upisuju, interpretiraju i reinterpetiraju i o njima pregovaraju (Low i Lawrence-Zúñiga 2003). Filmski dom se konstruira i interpretira kontekstualno i to u odnosu na prostorvremenske odrednice prikazane filmske priče, potom proizvodnje filmskog djela te, napokon, prostorvremenske odrednice njegove analize i interpretacije. Drugim riječima, filmski scenski dom reflektira ideologiju, identitete, prakse i afekte stanovanja filmskih likova, filmskih autora i filmskih gledatelja. Tvorba filmskog scenskog doma počiva na međudjelovanju realnog prostora i njegove heterotopijske filmske interpretacije budući da predstavlja jedan od osnovnih čimbenika sličnosti filmskog svijeta sa stvarnim (Peterlić 2018), što kod gledatelja rezultira prepoznavanjem i identificiranjem s fikcijom (Turković 2012), ali i reinterpetiranjem realnog prostora na koji se filmski prostor referira. Odnos tih dviju razina (realne i imaginarne) pratit ću kroz analizu upisivanja filmske priče u realni prostor kao i prenošenja odrednica realnog mjesta na film.

Specifičnost filmskog prikazivanja je stavljanje naglaska na događaj i doživljaj određenog fenomena te temeljenje strukture pripovijedanja na procesu i transformaciji, na prikazivanju ključnih trenutaka i aktera promjene. Upravo je filmska prostorvremenska kompresija procesa i transformacija nastanjivanja polazišni razlog odabira filmskog prostora kao istraživačke građe kulturnoantropološkog istraživanja. Konstrukciji i interpretaciji prostora doma pristupam stoga iz dvije preklapajuće perspektive - *kulturnoantropološke* i *filmološke* – obje usmjerene na načine na koje dom predočuju, stvaraju i doživljavaju različiti akteri proizvodnje i konstrukcije filmskog djela uključujući stilske postupke i strategije autora u procesu filmskog pripovijedanja. Etnografskim kvalitativnim metodama vizualne analize i gustog opisa filmske građe identificirat ću materijalne, izvedbene i afektivne manifestacije predodžbi o domu i stanovanju u prostorvremenu nastanka pojedinog filmskog djela.

Kako bih istražila različite pojavnosti i prostorno-idejne manifestacije i realizacije „mjesta zvanog dom“, prostor doma zahvaćam u trenutku prijepora, kada je napadnut, izazvan, razoren

i/ili obnovljen. Stoga pratim tvorbu doma u ratnim i poslijeratnim okolnostima, odnosno specifičnom prostorstvremenskom i društvenom kontekstu Domovinskog rata (1991. – 1995.). Sam naziv rata „domovinski“ označava njegov obrambeno-oslobodilački karakter usmjeren k očuvanju mjesta za život. Domovinski rat bio je posljedica političkih i društvenih promjena na samom kraju 1980-ih godina koje su dovele do raspada SFR Jugoslavije i formiranja novih samostalnih republika na njezinu teritoriju. Navedeni su procesi rezultirali oružanim sukobom na teritoriju Republike Hrvatske (te kasnije i na teritoriju Bosne i Hercegovine) između pobornika samostalne i suverene Hrvatske, uglavnom hrvatske nacionalnosti, te pobornika jugoslavenske, kasnije, velikosrpske politike, uglavnom pripadnika srpske nacionalnosti i vojnih snaga Jugoslavenske narodne armije (JNA). Radilo se o dramatičnu rezu u kojem je prestala postojati jedna domovina i nacija (jugoslavenstvo), a priznanje i suverenost je zatražila nova.

Domovinski rat je zahvatio polovicu hrvatskog teritorija i ugrozio većinu gradova i mjesta na obali i uz istočnu granicu te rezultirao desecima tisuća vojnih i civilnih žrtava i stradalnika, kao i stotinama tisuća prognanih i izbjeglih osoba. Rat se odrazio na sastav i raspodjelu stanovništva kao i na procese i taktike nastanjivanja (opustjela i „ostarjela“ područja; naseljavanje u domove Drugog; trajni ostanak u *drugom* domu, često van zemlje; translokacija obitelji, oprostorenje i utjelovljenje ratnih trauma).¹ Sve navedeno je rezultiralo smještanjem teme doma u fokus većine stanovnika Hrvatske, ne samo u vrijeme ratnih sukoba, nego i u poslijeratnim godinama konsolidacije, obnove, povratka i pomirbe. Također, Domovinski rat predstavlja prijelaznu točku iz jugoslavenske prošlosti u vrijeme označeno kao „hrvatska suvremenost“.

Hrvatski igrani filmovi tematski vezani uz Domovinski rat svoj narativ uvelike grade oko pitanja dekonstrukcije i rekonstrukcije doma, sjećanja na dom, motiva pripadanja i identifikacije te vezanosti uz mjesta i objekte doma. Raspon od preko trideset godina (od 1991. do 2023. godine) proizvodnje filmova oslonjenih na ratnu i poslijeratnu problematiku, kao i istraživački korpus kojega čini četrdesetak filmova, omogućuje lociranje i identificiranje *promjena* u kulturi stanovanja i razumijevanja doma kao višerazinskog i polilokalnog prostiranja. Dok se neki filmovi bave periodizacijom i historizacijom određenih događaja, većina zahvaća aktualno vrijeme proizvodnje filma što osigurava uvide u promjene odnosa

¹ Osim razorenih i oštećenih objekata kulturne graditeljske baštine, u Domovinskom ratu je oštećen i uništen velik broj stambenih objekata. Po on-line izdanju Hrvatske enciklopedije (podaci iz 2009. godine) u Domovinskom ratu je oštećeno 183.526 stambenih objekata: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15884> (pristupljeno 31.05.2023.).

unutar i prema domu te stanovanju, a uslijed razvijajućih pojedinačnih, lokalnih i globalnih društveno-političkih procesa.

Tri su tendencije u istraživanju od kraja 20. stoljeća naovamo preusmjerile društvena i humanistička istraživanja k temama zastupljenim u ovom istraživanju. Tzv. „prostorni obrat“ (Foucault 1991[1975]) rezultirao je grananjem, ali i premrežavanjem istraživačkih polja vezanih uz studije mjesta i prostora, kao i stvaranjem diskurzivnih analitičkih kategorija prostora (otjelovljeni, rodni, multilokalni, transkulturni, heterotopijski, imaginarni, virtualni itd.), među kojima je i *filmski scenski prostor doma* koji se nalazi u fokusu moga istraživanja. Reinterpretacija pojmova prostora i mjesta dovela je do „oprostornjavanja antropološkog diskursa“ (Čapo i Gulin Zrnić 2011), odnosno istraživačkog sagledavanja kulture iz njezinih prostornih manifestacija, dok su istovremeno utjecaji globalnih, transnacionalnih i transkulturnih procesa usmjerili znanstvenu pažnju na lokalno i domaće, na mjesta poput kuće ili doma, diskurs kojega ću u radu definirati kao „kućni obrat“. S druge su strane istraživanja kulturnih, političkih i semantičkih značenja slike i vizualnih medija (Mitchell 1995; Mirzoeff 2009[1998]), otkrila igrani film kao analitički potentan generator različitih značenja i narativa o kulturnim i društvenim fenomenima. Filmologija se vizualnim segmentom filma, odnosno *pričanjem priče slikama* bavi kroz izučavanje filmskog stila pojedinih autora, pravaca ili kinematografija u čemu i slika prostora kao prezentacije mjesta, vremena i atmosfere filma igra bitnu ulogu (Bordwell i Thompson 2004). Kao treće, otvaranje polja afekata je u istraživački diskurs uključilo pitanja *intenziteta međutjecaja* ljudi, stvari, pojava i prostora. Afekt predstavlja gradbeni dio razmišljanja o djelovanju prostora doma na stanare i obratno, o djelovanju stanara na prostore doma (usp. Seigworth i Gregg 2010; Massumi 2002). Filmski scenski prostor dio je konceptualizacije estetike filma koja je povezana s područjem afekata proizašlih iz doživljaja filmskog djela i njegovih sastavnih elemenata (Carroll 2008; Plantinga 2011[2009]; Gaut 2013). Upravo su imperativi lokalnosti i pojedinačnosti, čitanje značenja iz vizualnih prezentacija te afektivni naboj koji proizlazi iz odnosa stanara, prostora doma i društva točke na kojima se isprepliću kulturnoantropološki i filmološki istraživački koncepti.

Kulturnoantropološka i filmološka perspektiva sreću se i na razini izučavanja filmskih prezentacija kao vektora sjećanja (Wood 1999; Erl 2008) budući da igranofilmski medij ima sposobnost, ali i moć, da oblikuje kolektivne zamišljaje određenih fenomena ili događaja, pa tako i prostora doma i stanovanja. Tvorba bilo kojeg mjesta (pa tako i mjesta doma) podrazumijeva i tvorbu mjesta sjećanja, stoga filmski scenski prostori nude mogućnost detektiranja osobnog i društvenog sjećanja, kontrasjećanja i zaborava, ali i politika pamćenja

upregnutih u svrhu kreiranja ideologizirane „slike o domu“ kakva odgovara određenom prostorvremenskom društvenom uređenju (usp. Škrbić Alempijević et. al. 2016).

Multilokalnost i multivokalnost (Rodman 2003), slojevitost i višeznačnost, heterotopijske i diskurzivne konceptualizacije pojma „dom“ imaju, kako to navodi Angelika Bammer, dvije naizgled kontradiktorne posljedice, a to su, s jedne strane *demitizacija doma*, a s druge strane *mitologizacija doma* (1992: vii) pri čemu autorica demitiziranost tumači kao diskurzivnu proizvodnju značenja, pa i u istraživačkom kontekstu, bez sagledavanja cjeline i kompleksnosti stanovanja, dok mitologizaciju definira kao ontološko poimanje doma kao univerzalnog mjesta utopijskog pripadanja bez detektiranja sitnih taktika stanovanja i prostornih elemenata koji čine svakodnevno stanovanje u svijetu (ibid.). Rad slijedi središnji put koji uključuje izučavanje materijalne kulture i konkretnih okolnosti stanovanja utemeljeno u terenskom istraživanju i „čitanju prostora“ kao i u estetičkim i teorijskim postavkama vezanim uz proizvodnju značenja u okviru određene društveno-političke i povijesne realnosti. „Bivanje doma“ razmatram i kao individualno i kao kolektivno iskustvo, odraz identiteta i proizvod zajednica, kao proces višestrukih i višerazinskih konstrukcija, kako onih osobnih, tako i onih društveno i kulturno uvjetovanih. Prostor doma definiram kao mjesto u kojem se svakodnevno definira, konstruira i rekonstruira međuodnos pojedinaca i grupa s prostorom i društvom u kojem se ta interakcija događa.

Pristup i metodologija primijenjeni u radu proizašli su iz istraživačke insajdersko-outsajderske pozicije. Kao prvo, arhitektica sam i filmska scenografkinja koja se bavi oblikovanjem scenskih prostora. Svoje ću scenografsko iskustvo rada na tri selektirana filma, ali i poznavanje procesa filmske proizvodnje i većine hrvatskih filmskih autora i djelatnika, upregnuti u rasvjetljavanje procesa umještanje fikcije u realni svijet i obrnuto, refleksije stvarnog svijeta u imaginarnom prostoru filmske priče. Drugo, kao etnologinja i kulturna antropologinja pristupit ću analizi tvorbe prostora doma iz teorijskih postavki i empirijskih rezultata discipline antropologije prostora i mjesta koja tvorbu mjesta vidi kao upisivanje individualnih i društvenih silnica u predodžbe, materijalizacije, izvedbu i afekte stanovanja. Osim toga sam i stanarka nekoliko prostorno i vremenski dislociranih mjesta koje nazivam domom što uključuje kuću u kojoj stanujem, stan za odmor, roditeljski i praroditeljski dom kao i mjesto budućeg stanovanja koje trenutno projektiram. Svoju istraživačku poziciju sidrim i u osobnom iskustvu stanovanja u istraživanom tridesetogodišnjem periodu (diplomirala na Arhitektonskom fakultetu u prosincu 1991. godine). U radu se navedene perspektive isprepliću

s ciljem uspostavljanja znanstvenih, strukovnih, izvedbenih i emotivnih spona s prostorom nastanjivanja.

Pitanja o domu koja postavljam u radu odnose se na načine na koje se dom predočuje, materijalizira, živi i doživljava u specifičnim okolnostima rata i poraća u suvremenoj hrvatskoj realnosti. Radom otvaram teme pripadanja određenom lokalitetu, zajednici ili sustavu vrijednosti kao i tvorbe pojedinačnih i grupnih stanarskih identiteta u odnosu na nacionalne, vjerske, rodne i druge odrednice. Zanima me koliko „biti doma“ ovisi o lokaciji doma, o sustanarima i susjedima, o kulturnom i društvenom kontekstu te u kojoj mjeri i na koje načine ono globalno utječe na lokalno i obratno. Istražujem i koliko osobni „osjećaj doma“ utječe na tvorbu i značenje doma te koliko je *prenosiv* na druge, stvarne ili zamišljene lokacije ili raspoređen između njih, povezujući ih transprostorno i transvremenski. S obzirom na široki vremenski raspon proizvodnje filmske građe od gotovo trideset godina, razmatram jesu li se i na koji način u suvremenom hrvatskom društvu mijenjale predodžbe o značenju doma kao i doživljaji, materijalizacije, iskustvo i prakse nastanjivanja. Bavim se i fenomenima osobnog i društvenog sjećanja te politikama pamćenja kroz analizu „slika o domu“ konstruiranih u određenim društveno-političkim okolnostima proizvodnje te percepcije filmskog djela.

Kulturna antropologija u određenoj mjeri bavila se upisivanjem stvarnosti stanovanja u filmsku sliku doma, međutim nije se bavila, ili barem ne sustavno, pitanjima umještanja filmskog doma u stvarni prostor, odnosno upisivanja fikcije, kako u življenu realnost, tako i u društvena sjećanja vezana uz načine na koje ljudi stanuju, što predstavlja jedno od polazišta disertacije. Cilj rada je, kroz čitanje filmskih scenskih prostora doma, istražiti odnos prema domu te načine i kulturu stanovanja u okruženju koje ih je proizvelo kao i utvrditi filmske scenske prostore, ne samo kao relevantnu istraživačku građu, nego i kao jednu od razina multilokalnog nastanjivanja u svijetu.

Istraživanjem konstrukcije filmskog doma, te dijalektike filmskog i realnog, rad nudi interdisciplinarni pogled na teme mjesta i prostora doprinoseći definiranju značenja i doživljaja „bivanja doma“, odnosno etnografskom opisu kulture stanovanja kao procesa. Prožimanjem filmoloških i kulturnoantropoloških metoda, rad nudi *čitanje filmskih prostora* kao novinu u istraživanju prostornih koncepcija, ali i u analizi narativnog prostora filmskog djela. Analizirajući prostor doma u okolnostima rata i poraća, rad pruža nove uvide u tvorbe značenja doma (i domovine) u suvremenom hrvatskom društvu.

1.1. Struktura i sadržaj rada

Nakon uvodnog razmatranja, u drugom se poglavlju bavim filmološkim i kulturnoantropološkim postavkama tvorbe filmskog scenskog prostora doma. Elaboriram filmološko razumijevanje filmskog scenskog prostora kao jednog od osnovnih čimbenika sličnosti filmskog i stvarnog svijeta, što kod gledatelja rezultira prepoznavanjem i identificiranjem s fikcijom. S druge strane, izlažem kulturnoantropološku perspektivu koja filmske scenske prostore definira kao društveni proizvod i konstrukt koji poprima odrednice stvarnog svijeta na koji se referira. S polazištem u antropologiji prostora i mjesta i društvenog sjećanja, filmski scenski prostor definiram kao heterotopijski kaoprostor u kojega kontinuirano upisuju svoja značenja filmske priče, društveno okruženje koje ih je kreiralo i društveno okruženje gledateljstva, što predstavlja osnovu tvorbe društvenog sjećanja i detektiranja politika pamćenja društvenih grupa u odnosu na koncepte doma i stanovanja.

Pregledno poglavlje teorijskih pristupa posvećeno je konceptualizaciji prostora doma. Iznosim prikaz ključnih teorijskih pristupa prostoru i mjestu doma, počevši od klasičnih etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja prostora doma kao svojevrsnog „kontejnera kulture“, preko reinterpretiranja teme doma u postmodernoj kritici do recentnijih istraživanja. Istražujem slijed pet dominantnih istraživačkih perspektiva od kojih svaka u fokus stavlja određeni aspekt stanovanja, a na kojima temeljim i vlastito istraživanje. Stoga poglavlje dijelim u pet cjelina u kojima detektiram ključne istraživačke teme i doprinose pojedinih autora u razumijevanju dijalektičkog odnosa stanara i prostora njihova nastanjivanja: (1) predodžbe o domu, (2) materijalizacija predodžbi o domu: lokacija, arhitektura i oprema doma, (3) prakse stanovanja i nastanjivanja, (4) emocionalizacija prostora doma: afekti i osjećaji *u, o i prema* domu te (5) mjerila i opsezi doma. Kroz različite pojavnosti doma i različite pristupe, iznesenim kontekstualiziram vlastito istraživanje prostora doma u specifičnim okolnostima Domovinskog rata te otvaram teme mogućih budućih istraživanja.

Treće poglavlje sadrži osnovne postavke metodološkog pristupa analizi filmova. Odnos prostora doma i stanara razumijem kao proces u kojem pojedinci i zajednice kontinuirano u mjesta upisuju značenja, predodžbe, vjerovanja, potrebe, planove i odnose podrazumijevajući pritom da se ono što je upisano u prostor može iz prostora *iščitati*. Stoga u poglavlju predstavljam metodu čitanja filmskih scenskih prostora kao gusti opis temeljen na kvalitativnim vizualnim analizama koje uključuju gledanje s doživljavanjem, izradu scenoslijeda i slikoslijeda, čitanje filmskih slika koje predočuju prostor doma i procese stanovanja, analizu sadržaja filmske slike, detektiranje predodžbi, materijalnih manifestacija, praksi i afekata

stanovanja te vizualnu antropologiju, odnosno komparativnu analizu i sintezu značenja prostora doma u društvenom i kulturnom kontekstu nastanka igranofilmskog djela. U drugom dijelu tumačim vlastitu etnografsku insajdersko-outsajdersku istraživačku poziciju. Kao arhitektica i filmska scenografkinja oblikovateljica scenskih prostora te kao etnologinja i kulturna antropologinja istraživačica njihove tvorbe, svoju istraživačku poziciju sidrim i u osobnom iskustvu stanovanja u istraživanom periodu.

U prvom dijelu petog poglavlja iznosim okolnosti nastanka nove hrvatske kinematografije (osamostaljenjem Republike Hrvatske nakon raspada SFR Jugoslavije) te čimbenike koji su utjecali na fokusiranje hrvatskih filmskih autora i autorica na teme doma i Domovinskog rata. U drugom dijelu poglavlja tumačim proces selekcije filmova odabranih za analizu (njih četrdeset i jedan, nastalih u periodu od 1991. do 2023. godine) kroz detektiranje refleksija Domovinskog rata na temu doma i stanovanja bilo da se radi o predodžbama, materijalnim manifestacijama, specifičnim praksama, setu osjećaja i afekata ili prikazu *drugih* oblika stanovanja.

Idućih pet poglavlja predstavljaju etnografske opise istraživanja, odnosno analizu filmskog scenskog prostora doma kako je predočen u odabranim igranim filmovima kroz pet istraživačkih perspektiva.

Prva cjelina obuhvaća filmski predočene predodžbe o domu u okolnostima ratnog stanovanja kroz tri perspektive: (1) dom kao mjesto zaštite i sigurnosti, (2) dom kao mjesto pripadanja i (3) dom kao mjesto tvorbe identiteta. U prvoj cjelini ispitujem načine na koje prostor doma štiti svoje stanare, njihov način života i njihov opstanak, ali i načine na koje stanari štite svoje domove i kulturu stanovanja, s posebnim fokusom na oslabljena mjesta doma, odnosno poroznost doma u ratnim okolnostima. U drugoj cjelini vezanoj uz koncept pripadanja domu, istražujem pripadanje stanara prostoru i mjestu doma te pripadanje stanara zajednici, zajedničkim vrijednostima i načinu života. Pripadanje domu diskutiram kroz horizontalne i vertikalne poveznice, procese ukorjenjivanja, prijepore vezane uz polaganje prava na određeni teritorij te teme protjerivanja stanara iz njihovih domova. U trećoj cjelini se bavim dijalektičkim odnosom između identiteta stanara i identiteta stana. Diskutiram kakav se tip stanarskog identiteta razvija u ratnim uvjetima, posebno među vojnicima, kao i teme osamostaljenja i/ili otpora pojedinaca društvenim normama.

Druga istraživačka cjelina se bavi materijalizacijom doma kroz istraživanje filmskog umještanja, oprostorenja i opredmećenja predodžbi o domu. Razmatram na koji način odabrana lokacija doma odražava filmske stanare, njihov način života, status, pripadnost, kao i ideju

filmske priče. Uključujući teme poput imenovanja ili korištenja stvarnih toponima, prepoznatljivih geografskih, klimatskih, povijesnih i kulturnih lokacija, istražujem načine na koje se stvarno mjesto upisuje u filmsku priču, ali i na koje se film upisuje u realne prostore. Kroz analize tipa nastambe, arhitektonskih elemenata, pojedinih prostorija i liminalnih zona utvrđujem kako oblikovanje fizičkog prostora utječe na karakterizaciju likova, otkrivanje njihovih biografija i razvijanje njihovih međudnosa. Posebnu pažnju u ovom poglavlju posvećujem predmetima, kako onima koji predstavljaju pozadinu radnje opisujući društveni i kulturni kontekst stanovanja, tako i onima koji u filmskom pripovijedanju služe kao predmeti identifikacije, okidači radnje ili vektori sjećanja na osobe, prostore i događaje iz prošlosti.

U trećoj istraživačkoj cjelini okrećem se razmatranju doma kao procesa. Analiziram gradnju doma kroz svakodnevne kućne prakse, poput objedovanja ili održavanja čistoće prostora doma i stanara, promatrane u nesvakodnevnim okolnostima rata. Detektiram oblike ratnog stanovanja koji se mogu okarakterizirati kao „novo normalno“ s ciljem razotkrivanja sposobnosti prostora doma i sposobnosti njihovih stanara da se prilagode promjenama. Istražujem filmsko korištenje svakodnevnih kućnih radnji za opise likova i njihovih međusobnih odnosa kao i običaja, društvenih normi i sustava vrijednosti u prikazanom filmskom svijetu pri čemu otvaram i temu orodnjenja prostora doma kroz rodnu podjelu poslova. Posebnu pažnju posvećujem praksama gledanja televizije kao čimbeniku okupljanja ukućana. U drugom dijelu ove cjeline se bavim komemorativnim praksama kao onima najučestalijim u okolnostima rata od kojih se brojne odvijaju upravo u prostoru doma, kao i značaju kojega stanari pridaju mjestu i obredu ukopa.

Četvrtu cjelinu čini grupa tema koje se odnose na kompleksni set osjećaja koje stanari razvijaju u domu, prema domu i o domu te prema drugim ukućanima. Kao prvo, razmatram načine filmskog prikazivanja afekta udomljenosti te osjećaje koji jesu njegov dio, od kojih izdvajam privatnost, solidarnost, udobnost i ljubav (prema domu i prema stanarima doma). U drugom dijelu ove cjeline obrađujem načine na koje filmski autori kreiraju specifičnu atmosferu prostora doma kako bi postigli određeni i planirani dojam pri gledanju te koristim osobno iskustvo rada na nekima od analiziranih filmova. U trećem dijelu ove cjeline analiziram okolnosti u kojima afekt udomljenosti poprima negativne *unheimlich* vrijednosti, odnosno osjećaje neudomljenosti u prostoru doma i/ili uvjetima stanovanja. Na kraju poglavlja, u četvrtoj cjelini, otvaram pitanja društvenih i osobnih sjećanja upregnutih u filmsko pripovijedanje. Osim toga, bavim se i konceptom filmske prezentacije stanovanja u prostorvremenu obilježenom Domovinskim ratom kao vektorom sjećanja na recentnu hrvatsku povijest, kao i ulogom filmskog pripovijedanja u politikama pamćenja.

U posljednjoj istraživačkoj cjelini otvaram temu različitih mjerila i opsega doma kroz koncepte polilokalnog nastanjivanja koje obrađujem kroz četiri različite pojavnosti doma. U prvom dijelu analiziram heterotopijske pojavnosti doma poput izbjegličkog ili vojničkog stanovanja s ciljem detektiranja međudjelovanja između primarnog doma i svih *drugih* mjesta stanovanja određenog pojedinca ili grupe. U drugom dijelu diskutiram filmske prikaze utopijskih mjesta stanovanja poput groblja kao mjesta vječnog počivanja i sakralnih objekata kao mjesta Božjeg doma u smislu razumijevanja stanovanja kao zamišljaja onkraj postojeće stvarnosti. U trećem dijelu kompariram filmske prikaze primarnog doma i doma Drugog koji se u analiziranim filmovima konceptualizira ili kao dom neprijatelja ili kao dom koji se nalazi izvan domašaja rata. U posljednjoj istraživačkoj cjelini diskutiram koncept domovine, odnosno načine na koje se predodžbe o domu reflektiraju, manifestiraju, grade i osjećaju u širem mjerilu, uzimajući u obzir ratne i poslijeratne okolnosti kao i odnos između doma i domovine, lokalnog i globalnog.

U zaključku istraživanja kroz komparativnu analizu i sintezu predočujem rezultate istraživanja kao sliku o domu i kulturi stanovanja u prostorvremenskom društvenom i kulturnom kontekstu nastanka filmskog djela detektirajući promjene u značenjima i okolnostima stanovanja u hrvatskoj suvremenosti u periodu od gotovo trideset godina, a u odnosu na ratne i poslijeratne okolnosti. Zaključujem definiranjem filmskog scenskog prostora doma kao jednog od oblika polilokalnog nastanjivanja u svijetu te značajnim čimbenikom u politikama pamćenja i tvorbi društvenog sjećanja vezanog uz stanovanje.

2. TVORBA FILMSKOG SCENSKOG PROSTORA DOMA: DVIJE PERSPEKTIVE

Preplitanje etnografskog i scenografskog diskursa događa se već i na razini terminologije pa tako brojni antropolozi prostora (i prostora doma) koriste termine iz područja filmske ili kazališne umjetnosti (poput scena, inscenacija, kulisa, aktera) kako bi pojasnili svoja razmišljanja.² Ne radi se samo o terminološkom pojednostavljenju ili korištenju kazališta i filma kao metafore, nego o zajedničkom razumijevanju pozornice, odnosno scene, kao mjesta izlaganja i predstavljanja pojedinačnih i društvenih ideja, identiteta i odnosa (usp. Goffman 1956). Bez obzira na navedeno scena, scenski prostori i scenski akteri nisu se sustavno izučavali niti u području filmologije niti u području etnologije i kulturne antropologije. Kulturnoantropološki interes za „scenu“ prisutan je na razini pojedinih istraživačkih tema (poput teorije rituala, teorije izvedbe, naratologije i sl.), dok se znatno rjeđe usmjeravao na filmske prostore i/ili filmsku proizvodnju.

Jedna od prvih kulturnoantropoloških studija filmske proizvodnje, knjiga je antropologinje Hortense Powdermaker *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers* iz 1950. godine u kojoj autorica istražuje u kojoj je mjeri Hollywood dio i odraz društva unutar kojega je nastao. Društveni kontekst, uvid u načine konstruiranja i razloge uspjeha američke TV-sapunice „Dallas“ analizirala je Ien Ang (1996), dok je iskustvo filmskog snimanja u indijskom studiju fenomenološki opisao Anand Pandian (2015).³ Društvena i kulturna istraživanja proizvodnje filmskog prostora usmjerila su se na globalne fenomene velikih gradova (Shiel i Fitzmaurice 2004[2001]; Rhodes i Gorfinkel, ur. 2011; Fischer-Nebmaier et al., ur. 2015) ili na procese filmske tvorbe nacionalnih i simboličkih

² Henri Lefebvre, analizirajući prostore reprezentacije i reprezentacijske prostore na primjeru grada Venecije, govori o teatralnosti grada te o mizanscenu koji se u gradu odvija (2015[1974]: 73-4); Gulin-Zrnić govori kako je kulturnoantropološko otvaranje teme prostora omogućilo „uprizorenja novih interpretacija i tema“ (2011: 99); nastojanja državnog aparata da se stanovnici poistovjete sa svojom državom Tuan naziva – dramatizacijom (2014[1997]: 176-8); Rodman govori o mjestu kao pozornici na kojoj se događaju stvari (2003: 207); Low i Lawrence-Zúñiga određene lokacije nazivaju pozornicom na kojoj se konstruiraju društvena sjećanja (2003a: 22), a različite prostorne modele poput „simulakra“, „ne-mjesta“ ili „trećegprostora“ uspoređuju sa skupom scenografskih setova (ibid.: 33). Low artefakte na lokacijama naziva dekorom ili setingom, a događaje uprizorenjima ili scenama (1996: 861-2); Löfgren buržoaski dom uspoređuje s „kazališnom ložom iz kojeg je obitelj gledala u pozornicu vanjskog svijeta“ (2003: 144-6).

³ Znatno su se manje filmska djela i filmska teorija bavile kulturnom antropologijom ili proizvodnjom etnografija. Kao jedan od izuzetaka navodim igrani film redateljice Dubravke Turić „Tragovi“ (2022) u kojem je glavna junakinja etnologinja i kulturna antropologinja koja kroz proces istraživanja velebitskih mirila ujedno kopa po vlastitoj nutринi i teškoćama nošenja s obiteljskim gubitcima.

krajolika (Everett i Goodbody, ur. 2005; Fowler i Helfield, ur. 2006; Harper i Rayner, ur. 2010), odnosno uspostavljenih veza između krajolika i imaginarne geografije (usp. Selberg i Škrbić Alempijević 2013). Upravo je nedostatak istraživanja obiju disciplina o temi filmskog scenskog stanovanja poticaj mom istraživanju.

Odnos između filmskog medija i kulturne antropologije obradio je Gordon Gray u knjizi *Cinema: A Visual Anthropology* (2010) ukazujući na brojne razine istraživanja prostora, društava i kultura kroz njihove prezentacije u igranofilmskom mediju. Polazište koje zauzمام i u svojoj disertaciji je kako filmska djela nude uvide u stil, ukus, ideje, svjetonazore, predodžbe, zamišljaje pojedinaca i zajednica određenog prostorvremenskog društvenog okruženja, što uključuje i oblike, načine i kulturu stanovanja, kućnu svakodnevicu i odnose koje stanari grade prema društvu, prostoru i ljudima koji ih okružuju, kroz tri razine nastanjivanja. Prva se odnosi na sadržaj (imaginarni prostori doma, stanari i stanovanje predočeni filmskim medijem), druga na stanovanje onih koji su film stvarali, a treća na stanovanje onih koji film gledaju i interpretiraju.

Budući da filmologija na gotovo podudaran način pristupa predmetima svog interesa, istražujući filmom predstavljene teme i ideje, autorske metode i poetike te prijem filmskih djela kod publike, u ovom ću poglavlju istražiti načine na koje tvorbi filmskog scenskog prostora pristupaju obje discipline: filmologija i kulturna antropologija. Tijekom istraživanja sam spoznala kako filmologija i kulturna antropologija dijele podudarna teorijska uporišta i interesna polja, ali i da postoje sličnosti između proizvodnje filma i proizvodnje etnografije. I film i etnografija opisuju odabrane fenomene u određenoj kulturi, kako to navodi Gordon Gray, „u terminima te kulture“ (2010: xiii), oboma je teren osnova proizvodnje, oboje izučavaju i predstavljaju pojedinačno i lokalno koje donosi uvide u opće i globalno, oboje teme iznose sažeto zahvaćajući liminalne točke i procese transformacija te oboje svoj rad prezentiraju u obliku zapisa (tekstualna analiza, audio-vizualni zapis).

2.1. Tvorba filmskog scenskog prostora doma: filmološka perspektiva

Scenski prostor u širem smislu može podrazumijevati bilo koji prostor u kojem su određeni akteri, događaji, pojave *uprizoreni*, ali se uglavnom misli na prostor predočen u umjetničkim djelima, a posebno onim iz područja scenske i filmske umjetnosti.⁴ Scenski prostor predstavlja

⁴ Pojam scenskog prostora se može primijeniti i na transformacije prostora u svakodnevnom životu i/ili u slučajevima određenih ritualnih radnji (poput rođendanske proslave ili obreda vjenčanja) koje podrazumijevaju

okruženje za izvedbu (scensku, medijsku itd.), odnosno *ambijent* priče (Turković 2012: 92). Meta Hočevar (2003) kazališni scenski prostor naziva *prostorom igre*, sugerirajući slojevitost značenja scenskog prostora kao prostora koji omogućuje glumačku „igru“, ali i „igranje“ u smislu ludusa, igre kao zabave, istraživanja, poučavanja.⁵ Milenko Misailović scenski prostor opisuje, ne samo kao područje igre, već i kao *sredstvo igre* (1988: 284-5). U filmu se scenski prostor jednostavno definira kao sve vidljivo u kadru, izuzev čovjeka, te spada u slikovne odlike filmskog zapisa (usp. Pandian 2015: 73; Peterlić 2018). Bez obzira je li opisan, opjevan, uglazbljen, naslikan, oblikovan, izgrađen ili opremljen, scenski prostor predstavlja mjesto događaja, lokus određene priče, ideje, teme, sudbine. U svojoj scenografskoj praksi na scenski prostor gledam kao na *nastanjenu arhitekturu*, odnosno arhitektonski i dizajnerski opremljen prostor u kojega svoja značenja upisuju (imaginarni) stanari, njihove osobne biografije, aktualnosti i okolnosti njihova stanovanja, kao i (imaginarno) kulturno i društveno okruženje u koje je stan umješten.

Glavnina teorijske i stručne literature o scenskom prostoru je iz područja scenografije, primijenjene umjetničke grane koja se bavi kreiranjem scenskog prostora te podrazumijeva arhitektonsko, likovno i izvedbeno oblikovanje prostora i svih elemenata koji ga definiraju. Unutar scenografskog područja, većina je literature vezana uz izvedbeno-scensku umjetnost. Uz brojne historiografske preglede kazališne umjetnosti (npr. D'Amico 1972; Molinari 1982[1972]) i oblikovanja scenskog prostora (Bablet 1977; Brockett et. al. 2010), teorijskih i stručnih publikacija o likovnom i tehničkom oblikovanju kazališnog scenskog prostora (Rowell 1971; Misailović 1988; Howard 2002; Thorne 2008[1999]; Hočevar 2003; McKinney i Butterworth 2009; Collins i Nisbet 2010; Dadić Danulović 2017), prisutan je i određeni broj monografskih djela posvećenih pojedinim autorima scenografima. Na domaćem je terenu izuzetno značajno djelovanje Udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske (ULUPUH) koja je izdala nekoliko temeljitih i dobro opremljenih monografija hrvatskih kazališnih scenografa i kostimografa kao i veliku monografiju *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. - 2009.* (Bakal, Lederer i Petranović 2011).⁶

(pre)uređenje prostora za određenu prigodu ili događaj. U kolokvijalnom govoru „scenografija“ (ili „aranžiranje“) može označavati i nešto umjetno stvoreno, koje prikriva stvarno stanje.

⁵ Engleska riječ *play* također nosi značenja dječje igre i glume. Kao glagol označava i sviranje instrumenta, a kao imenica se koristi i u značenju dramskog komada.

⁶ ULUPUH je u suradnji s Hrvatskom akademijom znanosti i umjetnosti (HAZU) izdao monografije kazališnih scenografa Drage Turine (Hlevnjak 2013), Kamila Tompe (Petranović 2017) i Zlatka Kauzlarica Ataca (Petranović 2020). Među monografskim publikacijama ističem i knjigu o arhitektonskom, scenografskom, slikarskom i pedagoškom radu Božidara Rašice (Marsić et. al. 2009).

Oblikovanju filmskog scenskog prostora posvećeno je znatno manje teorijske ili pregledne literature. Historiografska izdanja, pretežno vezana uz američku kinematografiju ili rane filmske radove, osiguravaju dobar pregled razvoja scenografskog stila, istaknutih arhitektonsko-likovnih rješenja, studijske gradnje, ali i razvoja teorijskog razmatranja discipline (Neumann 1999; Whitlock 2010). Među prvim knjigama koje se bave filmskom scenografskom metodologijom je ilustrirani priručnik scenografa Edwarda Carricka (1949), dok u udžbeničku građu spadaju knjige Warda Prestona (1994) i Jane Barnwell (2017). Zbog holizma scenografskog pristupa svakom zadatku, gotovo da i ne postoje monografije, s izuzetkom ilustriranog zbirnog pregleda najistaknutijih filmskih scenografa *Production Design* po izboru Fionnuale Halligan (2012). U domaćoj proizvodnji treba istaknuti knjigu hrvatskog scenografa Damira Gabelica *Scenografija u skici: od Lisinskog do konca XX. stoljeća* (2005). Radi se o predstavljanju scenografskog segmenta proizvodnje filma kroz skice, fotografije i tekst vezan uz stil pojedinih scenografa, lokacije snimanja i značajnije scenografske intervencije.⁷

Navedeni autori iz oba područja (filmska i kazališna scenografija) ističu nekoliko osnovnih postavki oblikovanja scenskog prostora koje se mogu svrstati u četiri kategorije. Prve dvije proizlaze iz samog grčkog korijena naziva scenografija (*skene-grafein* = opis prostora radnje), a to su *dramaturška* i *likovna* funkcija koje, s jedne strane, scenografiju određuju kao prikaz društvenog, kulturnog, vremenskog, prostornog, ugođajnog i žanrovskog konteksta priče te, s druge strane, kao vizualni dizajn prostora dočaran likovnim alatima (poput boje, teksture, oblika, kompozicije i sl.). Treća funkcija je ona *dinamička* vezana uz protok i trag vremena u prostoru, bilo da se radi o kretanju kroz prostor ili o transformaciji prostora u vremenu. Četvrta, *simbolička*, funkcija odnosi se na ispunjenost scenskog prostora elementima kao putokazima koji upućuju na osobine likova, prostorvremenske odrednice, društveni kontekst priče ili prikazanih događaja.⁸

Osnovna razlika između kazališnog i filmskog oblikovanja scenskog prostora nalazi se u njihovu načinu prikazivanja stvarnosti. Kazališna umjetnost svijet predočuje više metaforički (koristeći asocijacije, apstrakcije, znakove stvarnih prostora, predmeta, pojava smještenih na pozornicu) (Misailović 1988), dok filmska umjetnost svijet predočuje više mimetički, koristeći

⁷ Znanstveni osvrt na oblikovanje scenskog prostora donosi tematski broj filmskog časopisa *Hrvatski filmski ljetopis* koji sadrži povijesni pregled scenografije u ranim filmovima (Marković 2003), osvrt redatelja na rad sa scenografom (Nola 2003) i popis značajnih scenografa XX stoljeća u Hrvatskoj i iz Hrvatske (Gabelica 2003).

⁸ U teatrološkoj i filmološkoj literaturi najviše se tematiziraju dramaturška i likovna funkcija oblikovanja scenskog prostora te se često koriste i definicije scenografije kao „vizualne dramaturgije“, „vizualnog pripovjedanja“ i sl. (vidi Misailović 1988: 300; Bordwell i Thompson 2004; McKinney i Butterworth 2009; Barnwell 2017). Dinamiku scenografskih slika i znakovni sustav prikazan na pozornici ili u kadru ističu Misailović (1988: 300) te Bordwell i Thompson (2004: 179).

stvarne lokacije i pojave (geografska obilježja, urbani i prirodni krajolik, vremenski uvjeti i sl.) (Walton 1990; Stam 2019: 129). Filmski scenski prostor je, za razliku od onog kazališnog, ili onog prikazanog u slikarstvu i književnosti, konstruiran od elemenata iz realnog svijeta koji su, za potrebe filmskog pripovijedanja, probrani, adaptirani, izgrađeni i/ili dograđeni, nacrtani i/ili doctani, opremljeni predmetima, efektima i pojavama, te se *doimaju stvarnima*.⁹

Filmologija se funkcijom, značenjima i dizajnom filmskih prostora bavi kroz nekoliko dimenzija. Jedno od polja istraživanja čini izučavanje i definiranje mizanscene (franc. *mise en scène*),¹⁰ odnosno redateljske organizacije likova i scenografskih elemenata u prostoru scene (kadra) te njihovim kretanjem kroz prostor, što čini osnovu filmskog pripovijedanja, a scenski prostor jednim od njegovih alata (Bazin 2022; Deleuze 2006). André Bazin (2022) i drugi analitičari mizanscene vizualnih elemenata ističu važnost stvaranja autentičnog prostornog okruženja kako bi se kod gledatelja postigli osjećaji stvarnosti i prostorne dubine (v. i Cavell 2006[1971]; Turković 2012). Oblikovanje scenskog prostora obuhvaćeno je i analizama umjetničkog *filmskog stila* pojedinih autora, kinematografija, filmskih pravaca ili žanrova (Bordwell 2005[1999]; Bordwell i Thompson 2004). Prepoznatljivi filmski stil predstavlja svojevrsni potpis pojedinog redatelja, grupe redatelja ili određene kinematografije, ponekad prerastajući i u žanrovsku odrednicu (poput *noarovski*, *novovalni* i sl.), pri čemu sudjeluju i sastavnice vizualnog dizajna filma (fotografija, scenografija, kostimografija, maska, vizualni i specijalni efekti).¹¹ Oba se istraživačka usmjerenja bave i konceptom autorstva, povezujući filmski stil s osobnošću i vizijom autora (usp. Plantinga 2009).

Scenski prostor čini dio konceptualiziranja estetike filma, povezane s područjem afekata proizašlih iz doživljaja filmskog djela i njegovih sastavnih elemenata, pri čemu se ističu dvije razine razmatranja afektivnih reakcija na filmsko djelo. Prva se razina bavi impulsima proizašlim iz onoga što se vidi/čuje u kadru (često se odnosi na atmosferu, kompoziciju, scenografiju, kostimografiju, glazbu, glumačku igru i sl.), što uključuje ljepotu, originalnost, ekspresivnost, umjetničku vrijednost i sl., dok se druga okreće reprezentacijskim emocijama

⁹ Pri oblikovanju kazališnog scenskog prostora također se koriste fizički elementi, materijali, namještaj, predmeti, međutim je u kazalištu gledatelj svjestan pozornice, proscenijskog luka i ograničenja scenskog prostora na prostor igre.

¹⁰ Mizanscena znači „staviti u scenu“. Riječ se prvo koristila, a i danas se koristi, u kazališnoj režiji. U filmu označava redateljevo komponiranje elemenata koji se pojavljuju u kadru kako bi se za kameru *uprizorio događaj* (Bordwell i Thompson 2004: 176).

¹¹ U filmskim se analizama koriste sintagme poput *woodyallenovski* film, *dogma*-film, rumunjski film i sl. Analitički diskurs kod redatelja ističe dosljednost osobnom stilu u dizajnu scenskog prostora. Tako je Alfred Hitchcock poznat po arhitektoničnosti odabranih prostora i pažljivo biranoj paleti boja, Wes Anderson po dizajnu detalja i paleti boja, Pedro Almodóvar po uzorcima i primarima itd.

vezanim uz filmsku priču, prikazane događaje ili likove, pri čemu su obje razine međusobno dijalektički povezane (v. Carroll 2008; Plantinga 2009 i 2011; Coplan 2011[2009]; Grodal 2009; Gaut 2010 i 2013).

Na brojne se načine filmska teorija i filozofija, u okviru šireg područja interesa, dotiču i scenskog dizajna. Vezu između filma i društveno-političkih okolnosti njegove proizvodnje, a promatranu kroz prizmu scenskog prostora, uspostavio je još Siegfried Kracauer (2004[1947]) u knjizi *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* u kojoj oblikovanje scenskog prostora u njemačkom filmu između dva svjetska rata „čita“ kao izraz aktualnog društvenog i političkog okruženja. Berys Gaut (2010) scenski dizajn istražuje kao jednu od umjetničkih sastavnica filmskog djela koje zajedno sudjeluju u sveukupnom estetskom dojmu djela. Baveći se estetičkim temama koje uključuju i dizajn filmske slike, Torben Grodal (2009) otvara evolucionističke perspektive razmatrajući pitanje zašto ljudi vole filmove. Grodal se, istražujući različite žanrove (od horora do pornografije), njihove slikovne (i zvukovne) prezentacije te afekte koje pobuđuju, osvrće i na društvena pitanja, kao i moralne probleme pri gledanju filmova (2009). Scenografijom kao sredstvom pripovijedanja priče, izražavanja ideje, tvorbe značenja i oblikovanja doživljaja gledanja bavio se i Irving Singer (1998), štoviše, oblikovanje scenskog prostora naveo je kao jedan od kriterija po kojem se može istraživati i analizirati filmsko djelo. Doprinos temi scenskog prostora donijela je i feministička filmska teorija. Tako je Laura Mulvey (1986), istražujući rodnu dinamiku u filmovima, analizirala načine na koje su žene prikazane u filmskom prostoru te kako se scenski prostor koristi za izražavanje moći i dominacije unutar filmskog pripovijedanja.

Analize scenskog prostora i načina njegova oblikovanja doprinose širenju i razvijanju znanja o filmu kao umjetnosti, kao spoznajnoj kategoriji i kao medijskom fenomenu. Radi se o nekoliko razina od izučavanja autorske prezentacije ideje i/ili teme djela do njihovog prijema kod gledatelja kroz procese percepcije, identifikacije i doživljaja. Navedene ću razine zahvatiti u disertaciji u analizama filmskih scenskih prostora doma. No, ono što predstavlja temelj mog istraživanja i osnovu za razumijevanje scenskog prostora kao bilo kojeg drugog društvenog prostora, filmološke su postavke odnosa između filmskog i stvarnog svijeta.

2.1.1. Odnos filmskog i stvarnog svijeta

Filmski svijet gledatelj uzima „zdravo za gotovo“. To je stoga što su osnovni dojmovi koje nudi filmski zapis *uvjerljivost* (Peterlić 2018: 189; 203) i *objektivnost* prikaza (Heath 1986: 392). Te dvije osobine proizlaze iz činjenice da je filmom prikazan svijet *prepoznatljiv ili podudaran s*

poznatim te se gledatelj s njim može *identificirati* (usp. Peterlić 2018; Turković 2012: 248). Tema identifikacije gledatelja s filmskim svijetom zaokuplja filozofska razmišljanja posvećena filmu počevši od teoretičara Frankfurtske škole Siegfrieda Kracauera, Waltera Benjamina i Theodora Adorna (usp. Gray 2010: 40-1) na čije se postavke oslanjaju kasnija razmatranja rezultirajući, ne samo spoznajom o identifikaciji gledatelja s filmskim svijetom, nego i sudjelovanju gledatelja u doživljajnosti djela (Metz 1991; Grodal 2002; Carroll 2008; Gaut 2013).

Polazišna teorija za razumijevanje odnosa između imaginacije i stvarnosti, odnosno imaginarnog i stvarnog prostora je teorija fikcije Kendalla Waltona iznesena u knjizi *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (1990). Walton je gledateljevo/čitateljevo prihvaćanje fikcionalnog svijeta kao stvarnog usporedio s igrom „pretvaranja“ (engl. *make-believe*) te se bavio načinima na koje fikcionalni svjetovi, poput onih filmskih, funkcioniraju kao jedan od oblika stvarnosti. Poput igre, i u umjetničkim se djelima radi o tome da i gledatelji/čitatelji sudjeluju u konstrukciji i interpretaciji fikcijskih svjetova, uključujući tako konceptualne, emocionalne i participativne dimenzije filmskog iskustva.¹²

Također su za moj rad bitni uvidi koje u odnos filmskog svijeta i onog stvarnog daje Richard Rushton djelom *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality* (2011). U svojoj se *kritici slike* Rushton osvrće na svjesno manipuliranje filma elementima iz stvarnosti, kako bi se izrazile određene ideje, emocije ili estetske vrijednosti. Elementi stvarnosti se tako koriste gotovo kao simboli, odnosno lokacije u koje su već upisana značenja koje gledatelji prepoznaju i uklapaju u slike kreirane na filmu. Rushton istražuje načine na koje film *reflektira* stvarnost, ali istovremeno *oblikuje* i *transformira* naše doživljaje i razumijevanja stvarnosti. U drugoj knjizi *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory* (2013) Rushton uključuje i aktere moći baveći se političkim aspektima filma, odnosno načinima na koje film reflektira društveni, politički i kulturni kontekst, pri čemu film može izazvati kontroverze u društvu, prenositi političke poruke, ali i poticati promjene. Koristeći pripovjedne, vizualne i zvučne elemente, filmska umjetnost može reflektirati, oblikovati i uticati na javno mnijenje (ibid.). Uz razumijevanje širine područja i opsežnu teorijsku građu vezanu uz odnos stvarnosti i fikcije, u disertaciji slijedim pristupe navedenih autora te teoriju hrvatskih filmologa Ante Peterlića i Hrvoja Turkovića.

¹² Kendall Walton (1990), vezano za odnos fikcije i stvarnost, istražuje film kao sredstvo izražavanja ideja i koncepata te kao generator emocija (na koje utiče i vizualna estetika). Također, analizira načine na koje gledatelji projiciraju vlastite doživljaje, iskustva i želje na filmski sadržaj te kako se to odražava na njihovu percepciju i razumijevanje filma.

Prema Turkoviću, gledatelj „razabire“, odnosno prepoznaje elemente u filmu koji postoje u svijetu oko njega. Prepoznaje i one elemente koje možda nikada nije vidio, ali ih nakon gledanja filma prepoznaje u stvarnosti (2012: 233). Štoviše, prepoznaje i elemente koji ne postoje u stvarnom svijetu, već samo u svijetu filma te ih kao takve prihvaća i s njima se *identificira*, što je posebno primjetno kod filmova znanstvene fantastike i fantazije. Također, gledatelj filmski svijet doživljava *sveobuhvatnim*, budući da podrazumijeva sve što se može očekivati prema općem znanju o tom svijetu. Turković tu podrazumljivost filmskog svijeta, familijariziranje s njegovim značajkama, stanovnicima i temama naziva – *odomaćivanjem* (2012: 271).¹³

Kako bi protumačio fenomen *odomaćivanja* filmskog svijeta Ante Peterlić je, nastavno na realističku i formalističku teoriju Rudolfa Arnheima i Siegfrieda Kracauera, formuirao „čimbenike sličnosti“ i „čimbenike razlike“ stvarnog i filmskog svijeta (2018: 23-32). Kao prvi čimbenik sličnosti uzima se upravo *imperativ prostora* (čak i onda kada se radi o nekom prikazu apstrakcije).¹⁴ Filmski prostor i stvarni prostor dijele iste i prepoznatljive prostorne odnose i omjere, isti dojam trodimenzionalnosti, iste površine, boje i oblike, ista fizička i fizikalna svojstva, iste načine korištenja, isti rekvizitarij. Filmski i stvarni svijet dijele iste vremenske (trajanje, promjene u vremenu) i zvukovne (glasovi i zvukovi filmskog svijeta poput ljudskog glasa ili škripe vrata podudarni su s glasovima i zvukovima stvarnog svijeta) odrednice. Jedan od najznačajnijih čimbenika sličnosti svakako je dojam *pojedinačnosti* prikazan na filmu, koji je podudaran s doživljenim u stvarnom životu, bilo da se radi o pojedinačnim sudbinama, pričama ili prostorima. Sve promjene u odnosu na stvarni svijet predstavljaju znakove ili putokaze za otkrivanje motivacije likova, teme i ideje filmske priče. Kao osnovni čimbenik razlike nadaje se to da često prikazani filmski svijet zaista ne postoji ili ne postoji *još* u stvarnom svijetu (poput svjetova znanstvene fantastike ili fantazije, ali i filmova koji rekonstruiraju prošle periode). Nadalje, filmski svijet je zapravo *probrani stvarni svijet*, budući da je iz stvarnog svijeta izuzeto ili izrezano sve ono što na neki način odvlači pažnju od određene priče ili teme. Različite tehnike filmskog medija (rakursi, planovi, obrada slike itd.), relativnost veličina, omjera i prostornih međuodnosa, diskontinuitet prostora, kao i relativnost vremena (ubrzani

¹³ Zbog podrazumijevanja filmskog svijeta, gledatelj njegovoj sveukupnoj zbilji najčešće pristupa *detekcijski*, odnosno kroz istraživačko-otkrivački prosede kojim se nešto želi pronaći, utvrditi, definirati, pojasniti (Peterlić 2018: 210).

¹⁴ Peterlić navodi primjer šestominutnog eksperimentalnog filma Petera Kubelke „Arnulf Rainer“ (1960) u kojem nema niti prostora, niti predmeta, niti likova, već se prikazuje ritam treperenja svjetla (2018: 24).

protok vremena, elipse, suprotstavljanje kronologiji), čine filmski svijet bitno različitim od onog stvarnog (usp. Peterlić 2018: 210).¹⁵

Premda odomaćen u filmskom svijetu, gledatelj je ujedno i svjestan njegove *nestvarnosti*. Svjestan je da mjesta koja prepoznaje iz neposredne okoline izgledaju drugačije zabilježena kamerom kao i da filmske protagoniste *utjelovljuju* ili *igraju* glumci, osobe poznate iz stvarnog svijeta pod drugim imenima, drugačijih sudbina ili izgleda. No, gledatelj svjesno pristaje na *igru*. Pristajanje na igru povezano je i s činjenicom da film izaziva znatiželju, potiče na dedukciju i povezivanje s poznatim ili prepoznatljivim događajima ili sudbinama te se smatra jednim od najasocijativnijih umjetničkih sredstava izražavanja. Tema identifikacije gledatelja s filmom prikazanim događajima i likovima zaokuplja gotovo sve razine teorijskih razmatranja filma kao umjetnosti, filma kao ontološke kategorije i filma kao medija komunikacije. Uz koncept identifikacije, u suvremenoj se filmskoj teoriji otvara i polje emocionalnog odnosa gledatelja prema prikazanim događajima i/ili likovima. Filmovi se vole, prepričavaju, komentiraju, citiraju i često iznova gledaju. Budući da emocionalni doživljaj filmskog djela predstavlja jedan od osnovnih razloga popularnosti igranih filmova, otvorena su i područja teorijskog istraživanja doživljaja i doživljajnosti filmskog djela.

Za moje su istraživanje važna ona koja detektiraju strategije filmskih umjetnika u manipuliranju osjećajima i doživljajima gledatelja kako bi kod njih izazvali željene emotivne reakcije (Coplan 2011[2009]; Grodal 2002). Noël Carroll iznosi kako se ne radi o tome da se gledatelj poistovjećuje s konkretnim događajima ili likovima, nego da ulazi u isti tip emocionalnog stanja odnosno da je „inficiran“ predočenim emotivnim stanjem (2008: 161-4), tim više što, kako navodi Carl Plantinga (2009), određeni film isporučuje određena ili slična emocionalna punjenja i to različitim tipovima gledatelja.¹⁶ Pri tome se otvara i pitanje etike, odnosno utjecaja koje filmovi imaju na moralne stavove gledatelja što podrazumijeva i odgovornost umjetnika i filmske industrije prema društvu (Coplan 2011[2009]; Gaut 2012; Muzur i Rinčić 2010; Badiou 2014).

¹⁵ U ostale *čimbenike razlike* filmskog i stvarnog svijeta spadaju: filmski prostor je prikazan kao dvodimenzionalan u trodimenzionalnosti kino-dvorane; gledateljev pogled je određen okom kamere (ne može se pomaknuti da bi nešto vidio ako se kamera isto ne pomakne); filmski prostor je omeđen pravokutnim okvirom platna ili ekrana na kojem se film prikazuje; filmske prostore doživljavamo samo kroz dva osjetila (vid i sluh), dok u stvarnosti na percepciju prostora itekako utječu i njuh, okus i dodir; filmski prostori mogu biti izmijenjeni dodatnom upotrebom mehaničkih, optičkih, fototehničkih i digitalnih postupaka od ubrzanja, pretapanja, zatamnjenja, docrtavanja, korištenja crno-bijele ili neke druge kromatske tehnike itd. (usp. Peterlić 2018: 27-32).

¹⁶ Teoretičari najčešće istražuju afekt suosjećanja ili empatije s događajima i/ili likovima prikazanim u igranim filmovima (v. Coplan 2011[2009]). Torben Grodal (2002) utvrđuje kako gledatelj reagira i u skladu sa žanrom, odnosno određenim pretpostavkama ili očekivanjima.

Razlog prepoznatljivosti fikcijskog filmskog svijeta, kognitivnog i emocionalnog identificiranja gledatelja s događajima i likovima priče, u velikoj mjeri počiva na činjenici da filmski scenski prostor nastaje su-djelovanjem stvarnih (prepoznatih i prepoznatljivih) mjesta i/ili elemenata i onih oblikovanih, izgrađenih, nacrtanih za potrebe filmskog pripovijedanja (uglavnom na samoj lokaciji te ponekad u filmskom studiju),¹⁷ odnosno onog zatečenog na odabranoj lokaciji snimanja i onog scenografski apliciranog (dograđenog, adaptiranog, nadopunjenog). Gradnja cijelog svijeta filmske priče je zahtjevan i skup pothvat (nije i nemoguć, posebno uz korištenje novih tehnologija virtualne produkcije), no produkcijski uvjeti nisu osnovni razlog snimanja filmskih prizora na stvarnim lokacijama. Težnja filma za umještanjem fikcije u stvarni i prepoznatljivi svijet s kojim se gledatelji mogu identificirati, predstavlja osnovu filmskog pripovijedanja (Walton 1990).

Film svjesno koristi postojeća kolektivna znanja i sjećanja o određenom prostorvremenu, kao i u njih prethodno upisana značenja, pretpostavke ili prijepore (Rushton 2011).¹⁸ Bez dodatnih pisanih ili drugih opisa, same lokacija, arhitektura i oprema filmskog doma gledatelju *odaju* mjesto i vrijeme radnje, ali i ukus, status, dob, pa i emocionalno stanje stanara. Osim toga, prepoznate okolnosti prikazanog stanovanja određuju ugođaj priče te društvene, političke, kulturne, ekonomske i druge elemente koji doprinose razumijevanju ideje ili teme djela. Navedeno predstavlja temelj scenografske (re)konstrukcije prostora stanovanja. Koristeći prepoznatljive arhitektonske ili stilske elemente, tipizirane lokacije i namještaj te različite elemente identifikacije (simbole, fotografije, osobne predmete), scenograf umješta prostor doma i njegove stanare u određene kulturne i društvene prostorvremenske okolnosti koje gledatelj može raspoznati i povezati s poznatom stvarnošću (te se u njima odomaćiti).

Filmološke analize filmskih scenskih prostora omogućuju bolje razumijevanje priče, razvoja i postupaka likova te društvenog, kulturnog i vremenskog konteksta unutar kojega se određeni imaginarni događaji ili tematske cjeline odvijaju. Više od drugih prostora, navedeno se može odnositi na prostor doma, budući da predstavlja izražajno sredstvo i alat karakterizacije filmskih likova koji u njima stanuju te kroz arhitekturu, opremu i elemente identifikacije prezentira njihove biografije i životne okolnosti. Filmski scenski prostori su zbog svoje prepoznatljivosti i podudarnosti sa stvarnim prostorima, mjesta identifikacije gledatelja s

¹⁷ Čak i objekti koji se u potpunosti grade u filmskom studiju ili su nacrtani, koriste zapise naturalnih lokacija iz stvarnog svijeta, bilo montažnim spajanjem s *veznim* eksterijernim objektom, bilo simuliranjem pogleda na stvarni svijet. Nove tehnologije filmskog snimanja poput virtualne produkcije (većinom preuzete iz industrije videoigara) omogućuju studijsko snimanje bez scenografije, a uz korištenje virtualnih prikaza stvarnog svijeta.

¹⁸ Tako kadar pogleda kroz prozor na Eiffelov toranj smješta radnju u Pariz, a moguće ukazuje i na temu ili žanr filma (Pariz se uglavnom identificira kao „grad ljubavi“).

fikcijom. Osim toga, „odaju“ osobni stil autora, njihove teme i preokupacije, estetičke i etičke stavove te mogu biti lokatori društvenih prijevora i/ili promjena. U konačnici razumijevanje složenih procesa empatije, identifikacije i moralne percepcije koji se odvijaju tijekom filmskog iskustva, pruža dublji uvid u načine na koje film može oblikovati razumijevanje svijeta i moralnih vrijednosti onih koji film gledaju (Coplan 2011[2009]). Strategije oblikovanja filmskih scenskih prostora s ciljem identifikacije gledatelja s pričom te manipulacije njihovim doživljajem predočene stvarnosti nisu do sada izučavane te ću im se posvetiti unutar postavljenih okvira teorijskih filmoloških postavki.

2.2. Tvorba filmskog scenskog prostora doma: kulturnoantropološka perspektiva

Prije vremena postmoderne kritike i promjena paradigmi, društvene i humanističke znanosti nisu se bavile imaginarnim domom kao ravnopravnim sudionikom u sveukupnosti razmatranja koncepta stanovanja s izuzetkom fenomenološke studije pjesničkih slika koje opisuju prostor doma Gastona Bachelarda *Poetika prostora* (2000[1957]). No, postmoderni su kritički i istraživački diskursi u svoj analitički okvir uveli i imaginarne prostore, s posebnim fokusom upravo na prostore doma. Suvremenijim i fluidnijim razumijevanjem identiteta stanovanja, imaginarni se prostori doma rastvaraju kao plodna istraživačka građa za izučavanje, ne samo pojedinaca i zajednica koji ih nastavaju, nego i onih koji te prostore imaginiraju. U tom su smislu utjecajna neka od poglavlja uvrštena u dvama zbornicima radova posvećim prostoru doma.

Urednice zbornika o prostoru doma *The Domestic Space Reader* (2012), Chiara Briganti i Kathy Mezei posvetile su tzv. *literarnim prostorima* poglavlje u kojem se autori tekstova bave prostorom doma u književnim djelima, odnosno načinima na koje pisci i pjesnici, preko opisa prostora doma, opisuju unutrašnje stanje likova, njihov identitet i specifične ideologije te društveni i kulturni kontekst u kojem se likovi nalaze. Tako, na primjer, Karen Chase analizira opisane prostore doma naslovne junakinje Jane Eyre (u romanu Charlotte Brontë) kao metonimiju, personifikaciju i materijalizaciju njezinog unutrašnjeg svijeta (2012[1997]). Međutim, gotovo redovito, predmet analize postaje i diskurs iz kojega se navedena priča pripovijeda, odnosno prostorno, vremensko, ideološko okruženje autora djela. Homi Bhabha se tako bavi književnim djelima kako bi analizirao postkolonijalne prijevore u kojima djela nastaju (2012[1997]: 359). Neki autori literarne domove uzimaju kao građu za istraživanje određenih sociokulturnih tema: Julian Wolfreys analizira antropomorfizaciju i animaciju afekta

neudomljenosti (njem. *unheimlich*); Hanna Scolnicov bavi se pozicijom žena u buržoaskom društvenom poretku; Supriya Chaudhuri istražuje utjecaj britanske književnosti na promjene u oblikovanju lokalnog doma i načina stanovanja u kolonijalnoj Indiji itd.

Na sličnom tragu je i zbornik urednika Gerryja Smytha i Jo Croft *Our House* (2006), svojevrsni multidisciplinarni kolokvij o stanju nastanjivanja u suvremenom svijetu, promatranom kroz načine na koje se prostori doma predstavljaju i pregovaraju putem umjetničkog medija. U navedenom zborniku tako Shane Alcobia-Murphy uspoređuje prikaze doma u djelima irskih slikara iz Republike Irske s onima iz Sjeverne Irske, Peter Childs analizom prostora doma u književnim djelima otvara temu seksualnog zlostavljanja žena, Scott Brewster temu bezdomnosti i otuđenja dok Jeff Adams rastvara društveno-političke i prognaničke teme kroz analizu prikaza palestinskog doma na okupiranom teritoriju u stripovima umjetnika Joea Saccoa i Chrisa Warea.¹⁹

Vežano za istraživanja prostora doma kako je prikazan u likovnim umjetnostima, najčešći trop su djela nizozemskih slikara kućnih interijera sedamnaestog i osamnaestog stoljeća (De Witt, Pieter de Hooch, Jan Vermeer i dr.).²⁰ Witold Rybczynski (1987) je kroz radove nizozemskih slikara i načina prikaza kućnog ugođaja (engl. *domesticity*), analizirao procese domestikacije žene na što se nastavlja brojni drugi autori, posebno autorice (v. de Mare 1999; Cieraad 1999b; Verschaffel 2012[2002]), koje uključuju i teme utjecaja pozicija moći na društvene odnose u domu kao i na njegovu organizaciju.

Malobrojna istraživanja filmskog doma uglavnom se bave topofilijom ili mimetičkim odnosom likova naspram njihovih intimnih prostora, dok se samo pojedini autori usmjeravaju na *čitanja* filmskog doma kao priče kojom se progovara o vremenu i prostoru nastanka djela. Na neka usmjerenja u mom radu utjecale su dvije studije koje se obje bave nemogućnošću nacionalnog filma da *ispiše* svoja mjesta prijepora (doma i domovine), svaka sa svoje strane izraelsko-palestinske granice (Gertz i Khleifi 2008 i Zanger 2012).

Zbornik radova *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door* (2016) otvara brojne teme vezane uz načine na koje je dom predodčen na filmu i značenja koja se iz njegove filmske prezentacije mogu iščitati, kako o filmskim likovima i njihovoj kulturi, tako i o kulturi

¹⁹ Od pojedinačnih radova na temu doma iz područja likovnih umjetnosti, najviše je istraživačkog (i medijskog) interesa pobudila betonska skulptura *House* britanske kiparice Rachel Whiteread privremeno postavljena na travnatoj površini stambene četvrti Londona 1993. godine (v. Stone 2012[1995]; Morley 2000; Blunt i Dawling 2006; Alcobia-Murphy 2006). Štoviše, skulptura se našla na naslovnici knjige Davida Morleya *Home Territories: Media, Mobility and Identity* (2000).

²⁰ Frances Borzello (2012[2006]) analizira razvoj motiva i žanrova vezanih uz kućne interijere u nizozemskom slikarstvu sedamnaestog i osamnaestog stoljeća povezujući ih s razvojem građanske klase.

onih koji su prostore kreirali. Autori zbornika analiziraju filmski dom kroz njegovu materijalnost, odnosno kroz arhitektonske i vizualne elemente, od rasporeda prostorija do pojedinih predmeta. Nekoliko se autora zbornika bavi antropomorfizacijom i poosobljenjem prostora doma, što uključuje primjere animiranog filma u kojem kuća posjeduje ljudske osobnosti i sposobnosti (Holliday) ili studije pojedinih prostorija kao odraza identiteta i statusa, promjena i transformacija osobnosti filmskih protagonista ili njihovih sjećanja (Donnar; Martin; Pheasant-Kelly). Stella Hockenull ukazuje na ideološki potencijal filmskog medija u kreiranju ideala obiteljskog života, dok Hollie Price, analizirajući raspored sjedenja u dnevnim boravcima filmova iz 1940-ih godina, kao i izgled naslonjača, otkriva poziciju žene u tadašnjem društvenom poretku. Pitanjima koja sam otvarala u doktorskom radu je posebno doprinijela komparativna analiza nekoliko filmova koji prikazuju rimskog cara Tiberija (Brighton). Budući da svaki od filmova lik cara predstavlja kroz različite karakterne osobine, njegove su odaje također drugačije oblikovane. Rad apostrofira odabir i izgled mjesta prebivanja za percepciju lika i filmske priče, čak i kada se radi o istoj povijesnoj osobi. Analiza filma u kojem svakodnevna kućna radnja poput pripremanja hrane postaje subjektom za pregovaranje tema o financijskim poteškoćama i planovima tročlane kineske obitelji (Amato) predstavlja osnovu za istraživanje filmom prikazanih radnji i akcija kao detektora ne samo obrazaca stanovanja, nego i prijepora u prikazanom društvu.²¹

Spomenuta istraživanja upućuju na ulogu igranih filmova kao dokumenta o stanovanju budući da bilježe i prikazuju prostore doma, njihove elemente, izgled i stil te njihov način korištenja, bilo u aktualnom prostorvremenu (vremenu i mjestu proizvodnje filmskog djela) ili u prostorvremenu određene filmske priče (prošlost, budućnost, fikcija), prezentirajući osobne, kulturne i društvene okolnosti u kojima stanuju filmski likovi. Međutim, čak i kod postupaka periodizacije (smještanja radnje u drugi period od onog aktualne proizvodnje), filmski prikazi prostora doma ukazuju na kulturu stanovanja, stavove, vrijednosti i tematska opredjeljenja onih koji su ih konstruirali, pri čemu se ne misli samo na grupu autora, nego i na njihovo kulturno i društveno okruženje, odnosno *pozadinu*.

Definicija scenografije kao pozadine koja prikazuje mjesto radnje (grč. *skene-grafein* = opis prostora radnje) podudara se s rezultatom etnografske analize Erica Hirscha (2003[1995]). Uspoređujući rad pejzažnih slikara i vlastiti etnografski rad izučavanja krajolika, Hirsch je ponudio dvije razine prezentacije prostora koja se može primijeniti i na analize filmskih scenskih prostora doma. „Prednji plan“ (engl. „*foreground*“), prema Hirschu, predstavlja

²¹ Jean Amato (2016) analizira igrani film *Oxhide II* (2009) kineske redateljica Liu Jiayin.

konkretnu aktualnost svakodnevnog društvenog života („način na koji jesmo“), dok „stražnji plan“ (engl. „*background*“) odražava njegovu percipiranu potencijalnost („način na koji bismo mogli biti“), pri čemu oba plana supostoje i djeluju jedan na drugog (ibid.: 3; 22). Analiza navedena dva plana rezultira preciznijom predodžbom o prikazanom mjestu i kulturi. Filmski scenski prostor doma se može razmatrati kao „stražnji plan“, kao prostorni prikaz društvenog i kulturnog konteksta stanovanja predočen kroz odabir i dizajn prostora i prostornih elemenata, njihov raspored i kompoziciju kao i kroz odnos i međudjelovanje s „prednjim planom“, odnosno konkretnim aktivnostima aktera u prostoru (često uvjetovanih prostorom ili podržanih od njega). Tvorba „stražnjeg plana“ svijeta fikcije je, antropološkim rječnikom rečeno, *stvaranje mjesta*, odnosno „transformiranje fizičkog prostora u značenjska, simbolička mjesta“ (Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 14), društvena proizvodnja i konstrukcija prostorvremenskog okruženja ili ambijenta određenog (iako zamišljenog) događaja.

Specifičnost filmskog scenskog prostora je u tome što on predstavlja odraz, gotovo zrcalnu sliku stvarnog svijeta (čak i u slučajevima filmova znanstvene fantastike koji prikazuju pretpostavljene svjetove, najčešće buduće). Michel Foucault je prostor pozornice, odnosno kazališni scenski prostor smjestio u *heterotopije* ili protumjesta u kojima se stvarna mjesta na neki način reproduciraju, reprezentiraju i ogledaju (2017[1984]: 166-171). Proširivši time razmatranja i definicije prostora kroz njihove reprezentacije drugosti, Foucault je definirao ne samo kazališni scenski prostor, nego i druge imaginarne prostore. Prostori u filmu se doimaju „kao pravi“, odnosno predstavljaju zoran prikaz prepoznatljive stvarnosti s kojom se, kako je prethodno rečeno, oni koji ga gledaju mogu identificirati.

Osim toga, filmski prostor nije samo „kao pravi“, nego je i savršen, idealan za točno određenu priču i njezine protagoniste, budući da sadrži one elemente koji tu priču podržavaju i omogućuju, a izostavlja one koji je ometaju. Filmski su prostori kreirani tako da podržavaju specifičnu realnost imaginarnog svijeta, njegove vrijednosti i ideološke ciljeve, uspostavljaju željene odnose i svjetonazorske postavke (usp. tumačenje Foucaultovih *drugih* prostora u Low i Lawrence-Zúñiga 2003a: 34), iz čega slijedi da se mogu definirati i kao prostori *utopije*, budući da prezentiraju određeno društvo i kulturu (premda zamišljene) u usavršenom obliku (usp. Foucault 2017[1984]: 166). Na blizak način i filmski scenski prostor doma predstavlja heterotopijsku i utopijsku sliku stvarnog doma, omogućujući prebivanje, akcije i razvoj filmskim likovima (upravo je s tom svrhom proizveden i konstruiran).

Foucault je u tvorbu *drugih* prostora uključio i element moći, odnosno različitih društvenih, političkih, ekonomskih, ideoloških čimbenika koji sudjeluju u njihovoj proizvodnji. Na sličnom tragu, Yael Navaro-Yashin (2012) govori ne samo o proizvodnji *drugih* prostora,

nego i o *transformaciji* postojećih prostora u, kako ih naziva, *kaoprostore* (engl. *make-believe space*).²² Ne radi se, dakle, samo o zamišljanju prostora, nego o implementiranju konkretnih društvenih i kulturnih praksi i procesa koji podržavaju taj zamišljaj. Jednako tako i filmski *kaoprostori* koriste prepoznatljive oblike i mjesta (s već upisanim, prepoznatljivim značenjima), ali ih za potrebe fikcije modificiraju i transformiraju upisivanjem novih značenja i odnosa, kao i određenih ideoloških punjenja. Time se proizvedeni i konstruirani filmski scenski prostor pridodaje ukupnosti *društvenih prostora*. Kako to kaže Margaret Rodman, svako upisano i opisano mjesto, „svaka mitski napunjena stijena“ postaje dijelom ukupnosti društvenih prostora (2003: 217). Poput Sethe Low, držim da su te različite prostorne perspektive međusobno u *dijaloškom* odnosu, više nego u dijalektičkom (usp. 1996: 862), jer društveni čimbenici oblikuju scensko okruženje, ali ujedno scensko okruženje utječe na društvene procese rezultirajući sintezom. Sinegdoha navedenog međuodnosa i procesa tvorbe heterotopijskih kaoprostora je grad Dubrovnik čije su zidine i arhitektura sukreirali glavni grad fikcijskog kraljevstva u američkoj televizijskoj seriji „Igra prijestolja“. Danas, osim obilaska povijesne jezgre, Dubrovnik nudi i pregled lokacija snimanja serije, kao i niz memorabilija što potvrđuje supostojanje imaginarnog filmskog i stvarnog prostora u kojega ljudi svakodnevno i kontinuirano upisuju značenja.

2.2.1. *Prostor doma kao mjesto sjećanja*

Činjenicu da povjesničari nisu jedini koji oblikuju znanje o prošlosti, već da u tom procesu sudjeluju i brojni drugi akteri, počelo se razmatrati još na samom početku dvadesetog stoljeća (Hugo von Hofmannsthal). Sociolog Maurice Halbwachs je ranih 1940-ih godina u djelu *Društveni okviri pamćenja* (Albvaks 2013) ukazao na to da je pamćenje društveni, a ne individualni fenomen te predložio da se na kolektivno sjećanje gleda kao na „društveni okvir“ u kojega su uklopljena osobna sjećanja. Razvijajuće ideje o tome da su tradicija i povijest društveno konstruirani (istaknuti zbornik radova urednika Erica Hobsbawna i Terencea Rangera *The Invention of Tradition*, 2012[1983]), kao i definiranje „mjesta sjećanja“ (franc. *lieux de mémoire*) Pierrea Nore (1996; 2006), otvorili su istraživanja vezana uz sustav znakova, simbola i praksi sjećanja. Prihvaćanje sjećanja kao polimorfnog i promjenjivog fenomena otvorilo je pitanja tko se prisjeća, u kojem kontekstu, gdje i nasuprot čega (usp. Brkljačić i

²² Navaro-Yashin istražuje traumatične i prijeporne procese transformacije prostora stanovanja u sjevernom (nepriznatom, autonomnom) dijelu Cipra nastanjenom stanovnicima turske nacionalnosti s ciljem prilagođavanja prostora novim stanarima i brisanja tragova prošlih (protjeranih pripadnika grčke nacionalnosti).

Prlenda 2006a: 13), ali i pitanja čega se društva *žele* prisjećati, a što *ne smiju* zaboraviti (Assmann 2006: 47).²³

Glavni predmet istraživanja kulture sjećanja pojedinih grupa su ona sjećanja koja su za nju (grupu) konstitutivna, koja određuju njezin identitet i samopercepciju s ciljem njezina jačanja, ali i razlikovanja od drugih (usp. Nora 2006; Assmann 2006). Kako bi određene figure sjećanja opstale u grupnom sjećanju, moraju biti obogaćene smislom važne istine (Assmann 2006: 53), odnosno treba im biti pripisan značajan doprinos za grupu koja ih kreira, afirmira, prezentira, budući da se kroz njih iskazuju opća stajališta grupe, njezine vrijednosti i značajke, povijest i kultura. Također je važno da pripisana značenja i značajke budu u skladu s aktualnim vremenom i potrebama grupe. Napokon, s obzirom na to da su grupe uglavnom situirane, umještene u određeni konkretan prostor, brojni autori ističu vezanost figura sjećanja *uz* određeni prostor, što temu društvenog sjećanja veže uz konceptualizaciju prostora i mjesta.

Tvorba bilo kojeg mjesta (pa tako i mjesta doma) podrazumijeva i tvorbu mjesta sjećanja, kao što i uništenje, nestajanje, padanje u zaborav mjesta uključuje mehanizme (pri)sjećanja i/ili namjernog zaboravljanja. Vezano za takve i slične prijepore sjećanja, Michel Foucault govori o *protusjećanjima* (engl. *counter-memory*) u smislu svojevrsne subverzivne akcije isticanja osobnih sjećanja koja su u suprotnosti sa službenim historiografskim verzijama (prema Brkljačić i Prlenda 2006a: 13). Na sličnom tragu, Eric Hobsbawm (prema Assmann 2006: 140) govori o fenomenu „izuma tradicije“, odnosno o uspostavljanju određenih ponavljajućih praksi i/ili narativa s ciljem društvene kohezije, razvijanja osjećaja pripadnosti zajednici, uspostavljanja kontinuiteta, legitimiteta i autoriteta određene društvene formacije ili ideje.²⁴ Navedeni se procesi mogu detektirati analizom slika koje društva stvaraju o izgledu tradicijske kuće, ali i o odnosima i afektima koji se kroz takve slike prezentiraju.

Nancy Wood (1999) dinamizira teoriju uvodeći koncept *vektora sjećanja*, odnosno djelatnih akcija tvorbe koje imaju svoj početak, intenzitet i usmjerenje k određenom cilju, što nužno uključuje pozicije moći i politike pamćenja kao mehanizme upregnute od strane vladajućih ideologija. Pritom, veliki značaj Wood pridaje medijima kao reprezentacijskom obliku kulture sjećanja koji, ne samo da utječu *na*, nego i određuju načine na koje se zajednice sjećaju. Mediji kao jedan od vektora sjećanja zauzimaju, zbog svoje rasprostranjenosti i

²³ Društveno-humanistička istraživanja učestalo su se fokusirala na teme Holokausta i nacističkih tvorevina (posebno u Njemačkoj i Francuskoj), pamćenja zajednica poput one židovske ili kršćanske i slične vezane teme.

²⁴ Lociranje praksi izmišljanja tradicije može biti dobrom polazišnom točkom za detektiranje problema i prijepora u određenoj zajednici. Brkljačić i Prlenda navode primjer Hrvatske u kojoj svjedočimo brisanju, pisanju i reispisivanju sjećanja o hrvatskoj prošlosti u skladu s promjenama političkog diskursa (2006a: 14-5).

dostupnosti, sve centralniju poziciju u proizvodnji i konstrukciji sjećanja, kako onog lokalnog određene zajednice, tako i onog globalnog predstavljenog iz centara moći. Posebno se to odnosi na televizijske nacionalne i internacionalne programe, internetske kanale, društvene mreže, kao i igrane filmove. Radi se, kako to navodi Astrid Erll, o tvorbi kanona o određenim figurama sjećanja kroz njihove medijske konstrukcije i prezentacije, a koji postaje temelj društvenog sjećanja (2008: 392). Erll u tim procesima ističe poseban značaj igranih filmova utvrđujući kako upravo igrane filmove karakterizira sposobnost, ali i moć, oblikovanja, konstruiranja, dekonstruiranja i rekonstruiranja kolektivnih zamišljaja prošlosti.²⁵

Primjenjivo na temu stanovanja, prostor doma kao figura sjećanja može se u igranim filmovima prikazati kroz, na primjer, biografsku ili historiografsku i etnografsku rekonstrukciju, kroz prikaz stanovanja Drugog ili kroz prisjećanja na prošle domove. Svaki od oblika predstavlja dobar temelj za analize predodžbi o stanovanju u određenom periodu ili na određenom mjestu. Također, istraživački se mogu pratiti tragovi koje filmski predočeni domovi jedne grupe, ostavljaju na dizajnu interijera druge grupe ili utjecaja određenih žanrova ili redateljskih poetika na filmski prikaz prostora doma u drugim kinematografijama i sl. (primjer implementacije skandinavskog dizajna interijera, kao rezultat popularnosti i brojnosti televizijskih serija iz tog područja, kako na uređenje doma, tako i na dizajn filmskog scenskog prostora).²⁶ Komparativne uvide mogu ponuditi analize sjećanja različitih zajednica zabilježenih na filmu, posebno kada su istraživane zajednice u društveno-povijesnom kontekstu suprotstavljene.

Primjer za to je proizvodnja hrvatskih igranih filmova s temom pada grada Vukovara²⁷ te istovremeno proizvodnja srpskog filma na istu temu, pri čemu je prikazana „istina“ o tome tko je agresor, a tko branitelj dijametralno suprotna. Štoviše, budući da je srpski film proizveden za vrijeme okupacije grada, za snimanje su korištene stvarne lokacije razorenih ulica i zgrada, pri čemu poseban prijepor u konstrukciji politika pamćenja izaziva činjenica da film uništenje

²⁵ Astrid Erll (2008) raspravlja o razlozima zbog kojih nekim književnim djelima i/ili igranim filmovima uspijeva oblikovati kolektivnu (štoviše globalnu, štoviše simultanu) sliku povijesti, a nekima ne i to kroz analizu onoga što se događa *unutar*, *između* i *oko* medija književnosti i filma (koncept remedijacije). Bez obzira na to što sva djela imaju navedeni potencijal, on će se realizirati tek u procesu recepcije, odnosno ako se gledaju i čitaju kao medij kulture sjećanja. Kao jedan od primjera remedijacije Erll navodi korištenje dokumentarnih snimaka u igranom filmu, odnosno umještanja poznate slike kolektivnog sjećanja u film, s ciljem legitimiranja fikcije.

²⁶ Česte su redateljske upute o uređenju prostora doma „poput američkog sitkoma“ ili „skandinavski boravak“ ili čak „kao u danskoj krimi seriji“ (posebno kod proizvodnje namjenskih filmova).

²⁷ Događaj pada Vukovara (18. studenog 1991. godine) je vezan uz okolnosti Domovinskog rata (1991. – 1995.).

grada pripisuje hrvatskoj strani.²⁸ Analize filmskih scenskih domova kroz prizmu društvenog sjećanja i politika pamćenja otvaraju brojna pitanja konstrukcije prostora doma, ali ujedno i identiteta zajednica i njihovog odnosa prema drugim, prostorno ili vremenski dislociranim grupama.

2.3. Filmski scenski prostor doma kao društveni prostor

U disertaciji imaginarni filmski scenski prostor doma razmatram kao bilo koji drugi društveno proizveden i konstruiran prostor koji, s jedne strane, omogućuje prebivanje svojim stanarima, odvijanje svakodnevnih kućnih radnji, razvijanje odnosa i emocija, odražavajući i podržavajući specifičnu kulturu, način i obrasce stanovanja te ideološki set vjerovanja i društvenih pravila svijeta u koji je umješten te, s druge strane, odražava i prezentira načine i kulturu stanovanja u stvarnom svijetu, onom iz kojeg su proizašle njihove heterotopijske prezentacije.

Iz filmske proizvodnje proizlazi da se pri tvorbi filmskog scenskog prostora (doma) koriste stvarni, ali i aplicirani elementi, odabrani ili izgrađeni za potrebe filmskog pripovijedanja, što znači da se imaginarna filmska priča umješta u stvarne, postojeće prostore i lokacije. U slučajevima rekonstrukcija određenog povijesnog perioda (ili konstrukcija zamišljaja budućnosti ili svijeta fantastike), stvarne se lokacije upotpunjuju izgrađenim elementima odabranim u skladu s aktualnim poznavanjem kulturnog i društvenog života u zadanim okolnostima (ili u skladu s umjetničkim i znanstvenim pretpostavkama i vizijama). Budući da nastaju od stvarnih elemenata i umještanjem u stvarne prostore, filmski prostori doma djeluju stvarno i prepoznatljivo te se s njima gledatelji mogu identificirati. Osim toga, filmske prezentacije prostora doma se uklapaju (bez obzira prikazuju li prošlost, sadašnjost ili budućnost) u kolektivne slike sjećanja o domu, konstruirane i putem drugih medija (historiografskih dokumenata, udžbenika, priča, književnih djela, drugih filmova i sl.) te i same postaju njihovim tvorbenim dijelom. Značenja o filmom predloženom nastanjivanju upisuju se u društvena sjećanja u procesu recepcije te su podložna kontinuiranim reinterpretacijama (ovisno o promjenama društvenih i kulturnih okolnosti gledanja).

Dvije su osnove za prihvaćanje filmskog scenskog prostora doma kao istraživačke građe kulturnoantropoloških razmatranja koncepta stanovanja koje se međusobno isprepliću,

²⁸ Među hrvatske filmove koji se bave padom Vukovara spadaju „Vukovar se vraća kući“ (Branko Schmidt, 1994), „Zapamtite Vukovar“ (Fadil Hadžić, 2008) i „Šesti autobus“ (Eduard Galić, 2022) koji su predmet mog istraživanja i koji su svi snimani nakon filma „Vukovar, jedna priča“ (Boro Drašković, 1994) proizvedenog u Republici Srbiji.

nadograđuju i jedna na drugu utječu. Kao prvo, radi se o filmskom scenskom prostoru doma koji je društveno proizveden i konstruiran te se može kategorizirati i analizirati kao bilo koji drugi društveni prostor, pri čemu analize ne otkrivaju samo predodžbe i motivacije filmskih likova (i prikazanog prostorvremena), nego i onih koji su te prostore oblikovali (i njihovih kulturnih i društvenih odrednica). Kao drugo, filmski scenski prostor doma predstavlja heterotopijski (i utopijski) kaoprostor, hibrid između stvarnog i zamišljenog prostora u kojem se stvarnost upisuje u fikciju, ali i obrnuto, film u realni prostor upisuje značenja. Oba ta procesa sudjeluju u konstrukciji društvenog sjećanja kao jedan od vektora u razumijevanju značenja koje ima stanovanje u određenom prostoru i/ili određenom periodu.

Prostor doma i prakse stanovanja u prošlosti se nisu nalazile u fokusu povijesnih istraživanja. Filmski igrani medij temeljen na vlastitoj istraživačkoj metodologiji, teoriji i praksi, posebno oblikovatelja scenskog prostora, nudi uvide u kulturu stanovanja pojedinaca i zajednica u različitim periodima i različitim dijelovima svijeta (u rekonstruiranoj prošlosti, aktualnoj sadašnjosti, zamišljenoj budućnosti). Bogatstvo filmske građe omogućuje komparativne analize, kao i otvaranje brojnih aktualnih kulturnoantropoloških tema vezanih uz procesualni i performativni karakter stanovanja te upregnute politike pamćenja i kontrasjećanja. Ispreplitanje aktualnog razumijevanja stanovanja, onog prikazanog kroz filmski medij i onog konstruiranog u društvenom sjećanju, potvrđuje filmske scenske prostore, ne samo kao relevantnu istraživačku građu, nego i kao jednu od razina multilokalnog nastanjivanja u suvremenosti. Kulturna antropologija se u određenoj mjeri bavila upisivanjem stvarnosti stanovanja u filmsku sliku doma, međutim ne, ili barem ne sustavno, pitanjima umještanja filmskog doma u stvarni prostor, odnosno upisivanja fikcije, kako u življenu realnost, tako i u društvena sjećanja vezana uz načine na koje ljudi stanuju, što predstavlja jedno od polazišta disertacije.

3. ANTROPOLOGIJA PROSTORA I MJESTA DOMA: KONCEPTI I PRISTUPI

Pitanje Pierre Bourdieua (1970: 161) koje glasi: „*Nije li rečeno za šakala, koji je inkarnacija svega što je divlje u prirodi, da nema dom?*“, poistovjećuje imanje doma s kulturom i kultiviranjem (za razliku od „divlje prirode“), smještajući tako temu doma u sam centar kulturnoantropoloških istraživanja. Budući da „dom“ predstavlja točku gdje se sastaju, križaju i pregovaraju različite kulturne, društvene, političke, ekonomske, obiteljske i druge silnice, gotovo da i nema teme, područja ili discipline koji se na neki način ne dotiču stanovanja. Studije doma se tako bave brojnim aktualnim humanističkim temama poput materijalne kulture, praksi stanovanja, tvorbe doma, odnosa lokalnog i globalnog, dobrovoljnih i prisilnih migracija, osjećaja mjesta, kao i odnosa moći uspostavljenih procesima nastanjivanja.

Raznorodnost i diskurzivnost pristupa temi prostora doma, rezultirala je brojnim, ali disperziranim tekstovima iz područja etnologije i kulturne antropologije. Druga polja poput filozofije, sociologije, kulturne i humane geografije, kulturologije, arhitekture, urbanizma i dizajna, često paralelno i međusobno nepovezano, otvaraju bliske teme i slična pitanja vezana uz značenja stanovanja, načine nastanjivanja i dom kao mjesto križanja individualnih i društvenih perspektiva. Događa se i da tema doma služi kao jedna od prostornih sinegdoha istraživane društvene i kulturne teme ili fenomena, premda često najznačajnija. Pritom je i sam prostor doma ambivalentan, kako navodi John Rennie Short u predgovoru zbornika *At Home An Anthropology of Domestic Space*, ispunjen dvoznačnostima, paradoksima i polarnostima poput prostor - mjesto, iznutra - izvana, privatno - javno, kućno - društveno, sveto - profano, čisto – nečisto (1999: x). Stoga se prostor doma često nalazi i na periferiji i u fokusu istraživanja aktualne i dinamične društvene stvarnosti ispunjene promjenama.

Svijest o tome da se kulture, društva i poredci radikalno i ubrzano mijenjaju dovela je 1980-ih i 1990-ih godina do svojevrsne krize unutar znanstvene, pa i akademske zajednice te se javila potreba, ne samo za iznalaženjem novih istraživačkih instrumenata i diskursa opisivanja društvene stvarnosti, nego i potreba za ponovnim čitanjem „klasika“ društvene interpretacije i kritike. Navedene mijene ili obrati zahvatili su i područje etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja uslijed čega dolazi do drugačijeg razumijevanja samog termina „kulture“ kao promjenjivog, holističkog i diskurzivnog odnosa između pojedinaca i

zajednica i njihovog društvenog, ekonomskog i političkog konteksta.²⁹ Navedeno se odrazilo na preusmjerenje pažnje na kulturu „ovdje i sada“ (uključujući i usporedne kulturnoantropološke analize „ovdje i tamo“ ili kulturno-povijesne analize „tada i sada“), na kontekstualiziranje kulture u odnosu na druge čimbenike te napokon, što je i najvažnije, na njihove međusobne interakcije i međutjecaje. Upravo analiza međuodnosa „realnog i imaginarnog“ prostora ovog istraživanja nasljeduje navedene komparativne analize s ciljem boljeg razumijevanja društvenih i kulturnih odnosa u određenom istraživačkom kontekstu.

„Razdoblje eksperimenata“, kako period promjena u sociokulturnim istraživanjima nazivaju Marcus i Fischer, karakterizira eklekticizam, kritičko i refleksivno razmatranje predmeta istraživanja, osjetljivost na razlike i otvorenost prema raznorodnosti pristupa (2003[1986]: 10). Ne dovodeći u pitanje postojeće teorijske dosege, promjene očista podrazumijevaju nadogradnju ili penetriranje teme različitim promjenjivim refleksivnim diskursima (ibid.: 24). To znači da su određene teme, poput prostora doma, u pojedinim periodima istraživane iz određene prevladavajuće vizure ili fokusa ili kroz različite ističuće događaje ili promjene s ciljem slaganja potpunije slike o kulturama i društvima. Iz tog ću razloga povijesno-teorijski pregled podijeliti po istraživačkim prevladavajućim diskursima vezanim uz prostor doma te njihovim kronološkim nadograđivanjem.

Prije detaljnijeg analitičkog povijesno-teorijskog pristupa suvremenim smjernicama u istraživanju prostora doma, obradit ću period klasičnih modela etnološkog i kulturnoantropološkog pristupa i teorijskih utemeljenja teme doma te potom promjenu istraživačkih tendencija označenu u ovom radu kao „kućni obrat“ koji uključuje i teorijske društveno-angažirane perspektive koje su utjecale na tematska razmatranja doma (postkolonijalna i feministička kritika kao i migracijske studije). Teorijsko-povijesni pregled ću podijeliti u pet tematskih ili diskurzivnih cjelina podudarnih također s istraživačkim poglavljima disertacije.

U prvoj povijesno-teorijskoj cjelini se, na tragu strukturalističkih kategorizacija promatranih fenomena i ontološkog poimanja ideje imanja i nemanja doma, postavlja pitanje doma kao sjecišta i odraza ideja ili predodžbi o nastanjivanju, kao prostora u kojem se

²⁹ Marcus i Fischer (2003[1986]: 15-7) navode dvije knjige kritičkog osvrtu na dotadašnje etnografske tekstove (posebno one upućene američkoj socijalnoj i kulturnoj antropologiji) koje su označile promjenu antropološkog diskursa, a to su: knjiga Edwarda Saida *Orijentalizam* (2008[1978]) i knjiga Dereka Freemana *Margaret Mead i Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth* (1985). Temeljni prigovor bi se mogao sažeti kao znanstveno elitistička, evolucionistička kulturno-povijesna znanost koja se ne bavi promatranim kulturama iz pozicije samih kultura, izbjegavajući pritom ozbiljnu analizu vlastite kulture.

pregovaraju teme sigurnosti i kontrole, teme pripadanja i porijekla te teme vezane uz tvorbu identiteta pojedinaca ili zajednica. U svemu navedenom na snazi je dijalektički odnos između stana i stanara. S jedne strane se radi o propitivanju procesa transformacije određenih prostora u nastambu ili dom, a s druge strane o transformaciji pojedinaca i grupa u nastanjivače ili stanare.

Misao da je svaki prostor rezultat društvene proizvodnje i konstrukcije (Low 1996), odnosno da su svako ponašanje i svaka ideja locirani *u* i konstruirani *od* prostora (usp. Low i Lawrence-Zúñiga 2003a: 1) dovela je do rekonceptualiziranja predodžbi o domu i kulturi stanovanja. U prvom redu se to odnosi na povratak razmatranju tzv. materijalne kulture. Drugo poglavlje stoga istražuje dom kao mjesto materijalizacije predodžbi o domu, odnosno točke lociranja, oprostorenja i opredmećenja stanovanja. Navedene su perspektive zalažu za odnose fizičke okoline nastanjivanja (*genius loci*) i nastanjivača, za međudjelovanje prostornog dispozitiva nastambe i određenih individualnih, kulturnih i društvenih čimbenika (lokalnih, globalnih, translokalnih i sl.) te za značenja koja pojedinci i zajednice pridaju elementima i predmetima u prostoru doma.

Treća grupa teorijsko-istraživačkih pitanja obuhvaća teme svakodnevnih (i nesvakodnevnih) kućnih praksi, odnosno kulture i načina stanovanja (Muraj 1989). Izučavanja prilagodbi i transformacija svakodnevnih kućnih praksi pod različitim i promjenjivim osobnim, prirodnim, društvenim, kulturnim i povijesnim utjecajima daju uvide u pojedinačne i grupne, lokalne i translokalne taktike i strategije konstrukcije doma, kao i u procese izbora i otpora u odnosu na vladajuće ideologije.

Četvrta cjelina je usmjerena na područje afekata i „seta osjećaja“ koji se u prostoru doma razvijaju, manifestiraju, promoviraju, propituju i interpretiraju, a vezanih uz prostor i mjesto doma kako uz određene ideje o domu, tako i uz stanare doma (usp. Blunt i Dowling 2006: 265).

Peta grupa istraživanja obuhvaća razmatranja drugih pojava doma što uključuje i horizontalnu (zavičaj, rodni grad, domovina) i vertikalnu distribuciju (roditeljski dom, obiteljski dom) oprostorenih, izvedbenih i doživljajnih predodžbi o domu, različite heterotopije (izbjeglički dom, dom za umirovljenike) i utopije doma (vječni dom).

Napominjem kako se navedene razine propitivanja složenog koncepta doma ne događaju odvojeno, nego se međusobno preklapaju, nadopunjuju i uvjetuju. Tako na primjer uobičajen događaj kao što je pranje rublja, može predstavljati polazišnu točku istraživanja različitih kućnih procesa i fenomena od razmatranja ideje čistoće i zdravlja, teme domesticiranja određenih poslova, organizacije prostora doma ili tehnologizacije i digitalizacije kućanstva sve do analize neplaćenog, uglavnom ženskog, kućnog rada ili gradnje društvenih

odnosa korištenjem vanjskih servisa za pranje. Isto se odnosi na svaki element doma od podruma do tavana, od televizora do zajedničkog objeda. Višeslojnost doma, međutim, zahtijeva postavljanje istraživačke strukture kako bi se pristupilo analizi građe. Spektar istraživačkih tema i perspektiva vezanih uz prostor doma zajedno čine antropologiju doma koja obuhvaća brojne teme, diskurse i analitičke discipline kao i njihovu geografsku, idejnu i vremensku rasprostranjenost te čine osnovu mog istraživanja stanovanja u hrvatskoj realnosti. Osnove suvremenih pristupa postavljene su već u ranijim etnološkim studijama i pristupima.

3.1. Prostor doma kao „kontejner kulture“ u ranijim etnološkim i kulturnoantropološkim studijama

U klasičnim etnološkim studijama koncepcija doma se često tematizirala, ali rjeđe problematizirala, budući da je kuća predstavljala pozadinu, gotovo scenografiju, etnografskih istraživanja tema iz „prednjeg plana“ (poput srodstva, rituala i simbola zajednice, istraživanja fizičke strukture i tipologije gradnje doma). Svakodnevne aktivnosti i „običan život“, kao i fizičko mjesto gdje se odvijao, uzimani su, kako navode mnogi kasniji kritičari, „zdravo za gotovo“ (usp. Carsten i Hugh-Jones 1995a: 3; Short 1999; Blunt i Dawling 2006; Smyth i Croft 2006; Briganti i Mezei 2012a; King 2018[2005]). „Egzotična“ kuća kojom se etnologija bavila, premda promatrana i bilježena, nije postajala dio finalnog etnografskog teksta osim, kako tumači Irene Cieraad, kao „simbolička interpretacija ili vizualni model plemenske kozmologije i društvene hijerarhije“ (1999a: 2). Ista autorica predbacuje ranijem etnološkom zahvaćanju teme doma pretjerano oslanjanje o ideje evolucionizma i simboličkog strukturalizma (ibid.). Jedan od istaknutijih antropologa sredine 20. stoljeća Claude Lévi-Strauss, svojim je istraživanjima zahvatio prostor doma u njegovom izvedbenom, življenom obliku, analizirajući ponajprije odnos organizacije prostora doma i obiteljske i društvene strukture te, kao drugo, oprostorenje mitova i rituala u prostoru doma. Premda vrlo utjecajna, njegova istraživanja podliježu suvremenoj kritici zbog izraženog eurocentrizma, odnosno iščitanoj *divljoj* misli o postojanju „primitivnih“ („divljih“) civilizacija u odnosu na onu „naprednu“ (europsku).³⁰

Usmjerenje na formalne strukture kuće kao odraza društvenih i mitoloških sustava istraživanih zajednica rezultiralo je isticanjem razlika u odnosu na kulturu istraživača

³⁰ Autori okupljeni u zborniku *About the House: Lévi-Strauss and Beyond* (1995) nastavljaju se na rad Claudea Lévi-Straussa provodeći istraživanje odnosa između kuća, ljudi i ideja na uobičajenim „egzotičnim“ etnološkim lokacijama, nastojeći pritom zauzeti više holistički pristup, odnosno onaj koji objedinjuje arhitektonska, društvena i simbolička značenja kuće u određenoj kulturi.

(uglavnom pripadnika tzv. zapadnih društveno-humanističkih usmjerenja Europe i Sjeverne Amerike) (Passes 2012: 66). Zaokupljenost različitostima i velikim teorijama moderniteta, učinila je znanstvenu zajednicu gotovo slijepom za sličnosti i podudarnosti kućnih svakodnevnih životnih prilika i praksi (rad, objed, odmor, obitelj, bolest i sl.) promatranih i onih koji promatraju, odnosno samih antropologa (usp. Cieraad 1999a: 2). Također, budući da prostor doma uključuje i specifične, često prijeporne teme i etičke dvojbe (poput hijerarhije rodnih i generacijskih odnosa, istraživanja intime i sl.), istraživanja prostora bila su usmjeravana na javne prostore, više nego na one privatne (Short 1999: ix).³¹

Usprkos navedenim prigovorima, brojna su društvena i humanistička istraživanja postala polazišne točke i čvrste reference suvremenijim pristupima. Prvenstveno se to odnosi na teorije liminalnih zona Arnolda van Gennepa (1960[1909]), društvenih interakcija, ponašanja i predstavljanja ljudi u svakodnevnom životu Ervinga Goffmana (1956; 2000[1956]) te istraživanja materijalne kulture Jeana Baudrillarda (2002[1968]). Ujedno je analiza strukture berberske kuće Kabyla Pierrea Bourdieua (1970) utjecala na nove istraživačke smjernice antropologije doma, utvrdivši kako fizička organizacija kuće odražava obiteljske i šire društvene odnose te načine života u obitelji i zajednici. Bourdieu je razvio i teoriju *habitusa* (1984), odnosno otjelovljenih društvenih i kulturnih normi i navika koje se usvajaju u domu i koje se kroz dom reflektiraju, otvarajući područja otjelovljenih praksi stanovanja te reprodukcije nejednakosti kroz svakodnevne navike i izbore determinirane društvenim utjecajima.³²

Istovremeno se razvija filozofska misao koja će snažno utjecati na rastvaranje teme doma i stanovanja u nastupajućem periodu. Radi se o ontološkom razmatranju Martina Heideggera o stanovanju kao *nastanjivanju* ili načinu *(pre)bivanja* u svijetu,³³ odnosno

³¹ Kritičari ranijih socio-kulturnih pristupa primjećuju nedostatak sustavnog bavljenja temom prostora koji se tretira samo kao *raster* za ucertavanje areale naroda i kultura omeđenih granicama (Gupta i Ferguson 1997a). Spoznaja da je prostor jedan od proizvoda određenog društva kao i spoznaja da fizički okoliš oblikuje ljudsko ponašanje otvorit će nakon devedesetih godina prošlog stoljeća brojne istraživačke teme vezane uz „oprostorenje“ kulture i „okulturenje“ prostora.

³² Specifičnost hrvatskog istraživačkog područja, kao i drugih srednjoeuropskih socio-kulturnih tradicija jest zahvaćanje domaćeg, odnosno lokalnog područja u istraživački korpus s naglaskom na tradicijsku ruralnu kulturu, za razliku od potrage za egzotičnim destinacijama i kulturama (v. rad Antuna Radića, Milovana Gavazzija, Branimira Bratanića i dr.).

³³ Iako bi njemački izvornik *wohnen* ili englesku prevedenicu *dwelling* možda točnije bilo prevoditi s *prebivati* /*prebivalište* (jer u sebi sadrži i ontološki pojam „biti“), u hrvatskoj se terminologiji uvriježila, ponajprije zbog arhitektonske teorije, riječ *stanovanje*. U radu ću koristiti pojmove *stanovanje*, *nastanjivanje*, *stanište*, *nastamba*, *stanari*, *stanovnici*.

oblikovanju i prilagođavanju životnog prostora prema srži postojanja i autentičnosti onih koji taj prostor nastanjuju (2001[1971]), što podrazumijeva sve radnje i akcije sa svrhom održavanja i unapređenja života. Radnje i akcije stanovanja uključuju gradnju i opremanje doma, kao i svakodnevne kućne prakse koje definiraju prostor i načine njegova korištenja, ali i značenja i vrijednosti koja se stanovanjem upisuju u prostor (Bourdieu 1970; usp. de Certeau 1988 i 2003[1990]). Nadalje, fenomenološki pristup prostoru doma francuskog filozofa Gastona Bachelarda (2000[1957]) u razmatranje uvodi i subjektivno iskustvo prostora, percepciju i doživljaj doma (pozitivno i negativno intoniran), koji se oblikuju individualno i u odnosu na prostorski društveni i kulturni kontekst.³⁴

U toj klasičnoj fazi značajni su i kanonski tekstovi arhitekture i urbanizma koji razmatraju, ne samo oblikovnu stranu stambene jedinice i njezinu funkcionalnost (u odnosu na promijenjene tehničke i društvene predispozicije), nego i međuodnos prostora doma, njegovih stanara i njegovih projekata. Prijepore i danas izaziva pisanje jednog od najznačajnijih arhitektonskih revolucionara perioda moderne, švicarskog arhitekta Le Corbusiera koji je na samom početku dvadesetog stoljeća dom proglasio „mašinom za stanovanje“ udivljen industrijskom proizvodnjom, funkcionalnošću i čistoćom (1986[1931]). Bitno je i sustavno bavljenje Josepha Rykwerta teorijom arhitektonskog i urbanističkog prostora i povijesti stanovanja (usp. 2012[1981]), odnosno utjecajem društvenih uvjeta na arhitektonski izraz prostora doma kao i utjecajem arhitekture na ljudsko ponašanje (v. i Rapoport 1969). Temelje istraživanju značenja mjesta postavio je norveški arhitekt i teoretičar Christian Norberg-Schulz kroz pojam „genius loci“ (duh mjesta) koji podrazumijeva identitet mjesta u odnosu na koji treba oblikovati arhitekturu te emocionalne veze koje ljudi gaje prema određenom prostoru (1999[1984]).

Navedena istraživanja postavila su temelje suvremenim diskurzivnim i holističkim pristupima prostoru i mjestu doma uključujući ontološko, fenomenološko i društveno značenje stanovanja za pojedince i zajednice. Svojevrsni jaz između centralnosti doma za ljudske živote i njegova periferna pozicija unutar društvenih znanosti, prelazi se u prijepornim trenucima globalnih političkih i društvenih previranja (poput migrantskih kriza, prirodnih katastrofa, ratnih sukoba ili pandemija), koja prostor doma, kao predodžbu i kao fizičku nastambu, smještaju u fokus istraživanja. Upravo se to dogodilo u periodu koji je uslijedio, a koji se može okarakterizirati kao „kućni obrat“.

³⁴Knjiga *Poetika prostora* Gastona Bachelarda (2000[1957]) temelj je razmatranja prostora doma *iznutra*, odnosno subjektivnog i afektivnog doživljaja i iskustva stanovanja.

3.2. „Kućni obrat“

„Pitanje doma“ naslov je uvodnika Angelice Bammer u tematski broj časopisa *New Formations* posvećen temi doma (1992) koji je pokrenuo svojevrsan „kućni obrat“, *homecoming* znanstvene zajednice. Taj trend u znanstvenoj zajednici ne podrazumijeva samo okretanje pitanjima doma nego i okretanje pogleda prema vlastitom okruženju, prema vlastitom domu, za razliku od dotadašnjeg prevladavajućeg interesa. Primjer navedenog pristupa je zbornik *At Home. The Anthropology of Domesetic Space* urednice Irene Cieraad (1999) koji, za razliku od dosadašnjih istraživačkih praksi posvećenih potrazi za „poznatim u egzotičnom“, nastoji locirati „egzotično u poznatom“ (Irene Cieraad prema Short 1999: ix).

Globalizacijski, politički, migracijski i transkulturni procesi koji su 1990-ih zahvatili europski kontinent rezultirali su preusmjeravanjem istraživačkog interesa. Upravo su se „kod kuće“ u Europi i upravo vezano za dom, događale promjene počevši od pada Berlinskog zida (1989) i ponovnog ujedinjenja Njemačke (1990), raspada socijalističkih federacija SSSR-a (1991), SFRJ-a (1991) i Čehoslovačke (1992) kao i formiranja Europske unije (1992).³⁵ Pritom je raspad SFRJ bio popraćen ratnim sukobima na teritoriju Republike Hrvatske i Republike Bosne i Hercegovine, posljedice kojih su bile ljudske žrtve i progoni (približno 4 milijuna prognanih stanovnika s područja bivše Jugoslavije) te materijalna razaranja stambenih objekata.³⁶

Usljed navedenoga se geopolitička i demografska struktura u Europi značajno promijenila, što je potaknulo istraživanja predodžbi o domu i iskustvu življenja. Koncept doma počeo se razmatrati kao promjenjiva kategorija kroz različite oblike inkluzije i ekskluzije, izmještanja i umještanja. Izuzetne su okolnosti poput protjerivanja ili napuštanja doma uslijed ratnih sukoba potvrdile da dom ima specifična svojstva *elastičnosti* i *ustrajnosti* (Rapport i Dawson 1998a) kao i sposobnost *rekreiranja* u drugačijim okolnostima i na različitim mjestima. Također, dom posjeduje svojstvo vremenskog, prostornog i idejnog *protezanja* te tako jedan dom uključuje i sve njegove pojavnosti (sadašnji, privremeni, prošli, budući, imaginarni i sl.) kao i skup veza koje ih povezuju.

³⁵ Ugovor o Europskoj uniji, nazivan još i Ugovor iz Maastrichta, potpisan je 7. veljače 1992. u Maastrichtu, a stupio je na snagu 01. studenoga 1993. godine. Danas EU broji 27 zemalja članica, među kojima je od 2013. godine i Republika Hrvatska. Iz EU je istupilo Ujedinjeno Kraljevstvo 2020. godine.

³⁶ Europski kontinent i zemlje Europske unije postat će u nastupajućem periodu destinacija brojnim izbjeglicama i azilantima iz ratom ili krizom zahvaćenih zemalja Azije i Afrike. Pravi „izbjeglički val“ će Europu zahvatiti razbuktavanjem ratnih sukoba u Siriji (2011) što je doseglo vrhunac 2015. i 2016. godine (oko milijun izbjeglica pristiglih preko Turske i Balkana u EU).

Stvaranje svojevrsne antropologije doma oslanja se na nekoliko istraživačkih perspektiva od kojih je kao najznačajnija antropologija prostora i mjesta. Kroz kulturnoantropološki objektiv, prostor i mjesto razumiju se, interpretiraju i pregovaraju kao *društveni proizvod* i *društveni konstrukt* (Low 1996) povezan s pitanjima pripadnosti, identiteta, društvenih odnosa i odnosa moći kao i pitanjima značenja koja u prostor upisuju pojedinci i grupe te različite strukture odlučivanja i planiranja. Ljudi pridaju značenja prostoru i mjestu putem simbola, rituala i različitih narativa, koji oblikuju njihovu percepciju i odnos prema tim konceptima. Razumijevanje prostora i mjesta kao svojevrsnih otisaka kultura i društava dovelo je u 1990-ima do „oprostornjavanja antropološkog diskursa“³⁷ (Čapo i Gulin Zrnić 2011a), odnosno širenja razumijevanja o tome da ljudi proizvode i konstruiraju prostore i mjesta kao i da prostori i mjesta utječu na ljude, njihove navike i prakse, njihove osjećaje i raspoloženja.³⁸ Proizvodnja i konstrukcija prostora uključuju i svakodnevne akcije različitih aktera, kao i prakse kulturnih reprezentacija koji uvijek iznova kreiraju i rekreiraju prostor (usp. Fischer-Nebmaier 2015: 19).

Navedena su razmatranja dovela do reafirmacije *mjesta* kao konkretne fizičke lokacije promatranog fenomena u kojem se ljudski odnosi neprestano pregovaraju i mijenjaju (Casey 1996; Tuan 2014[1997]; Rodman 2003). Mjesto kao lokacija kulture i konstrukt razmatra se kroz njegovo višeznačje i višeglasje, ali i njegovo translokalno pojavljivanje (usp. Rodman 2003), što dovodi do istraživanja „proizvodnje razlika“ kroz procese umještanja i izmještanja (Gupta i Ferguson 1997; Appadurai 2003). S druge strane, dolazi do afirmacije doživljaja i iskustva mjesta odnosno „osjećaja mjesta“ (engl. *senses of place*) (Feld i Basso 1996) te, s treće strane, do analize različitih značenjskih prostornih taktika u mjestima kao življenim prostorima (De Certeau 1988; Low 2000; Gray 2003).

Kada se prostor gleda kao *proizvod i konstrukt* (Lefebvre 2015[1974]; Low 1996), nezaobilazna su pitanja o tome tko prostor proizvodi, za koga i s kojom svrhom, što dovodi do zaključka da se u tim procesima ne proizvode samo puki fizički prostori, nego se proizvode i, kako to kaže Lefebvre, prostorni međuodnosi koji zrcale ili kreiraju, „repetiraju i reproduciraju“ društvene odnose (2015[1974]: 77). Prema navodima ovih autora, društveni odnosi imaju svoju prostornu formu. Svakako, prostorne forme ne odražavaju samo društvene odnose, nego i

³⁷Prvi dio naslova utjecajnog članka Sethe M. Low iz 1996. godine glasi „oprostornjavanje kulture“ (eng. „*Spatializing Culture*“). Prvi dio naslova uvodnika u hrvatski zbornik iz 2011. godine *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture* urednica Jasne Čapo i Valentine Gulin Zrnić glasi „oprostornjavanje antropološkog diskursa“.

³⁸Navedeni „prostorni obrat“ doveo je i do diskurzivnih podjela društvenog prostora ovisno o fokusu promatranja ili njegovim identitetskim odrednicama što se, između ostalih, odnosi i na različite tipove imaginarnih prostora u koje spada i scenski (filmski) prostor.

individualne potrebe ili želje korisnika prostora koji u prostoru ostavljaju određene *tragove*, koji se u prostor *upisuju* (De Certeau 2003[1990]; Low i Lawrence-Zúñiga 2003; Rapport 2020). Kulturnoantropološki pristupi istraživanju prostora detektiraju načine na koje ljudi i društva u prostor *upisuju* svoju prisutnost, svoje individualne i kolektivne potrebe i planove što je neminovno povezano i s pitanjima moći i s pitanjima otpora (Gupta i Ferguson 1997). U navedenim procesima i sam prostor ima aktivnu ulogu. Prostor „odlučuje“ o aktivnostima koje će se u njemu dogoditi (Lefebvre 2015[1974]: 142-3). Ako prostor „odlučuje“, onda prostor ima i moć, moć da podrži određenu kulturu, a isključi neku drugu, kao i moć da predstavi ili uspostavi određenu ideologiju (ibid.; Foucault 2017[1984]; Massey 1994; Rodman 2003).

Vrijednost nekog prostora sadrži i prirodne i kulturne specifičnosti iz kojih se kreira identitet prostora, ali i identitet ljudi koji taj prostor nastavaju i uvijek iznova proizvode (Fischer-Nebmaier et al. 2015). Posljedično, pojedinci, zajednice, institucije *polazu pravo* na prostor, kako onaj osobni, tako i onaj kolektivni, što otvara i teme susreta i teme granica, kao i brojnih prijevora vezanih uz prostor (Rodman 2003; Massey 2005; Navaro-Yashin 2012; Gulin Zrnić i Škrbić Alempijević 2019). Svi navedeni procesi reflektiraju se i na proizvodnju i konstrukciju prostora i mjesta doma kao centralne prostorne jedinice ljudi i kultura. U radu prostor i mjesto doma razmatram kao društveno proizvedene i konstruirane u čijoj tvorbi sudjeluju različiti akteri upisujući se u prostor doma kroz njegovo korištenje. Dom je translokarno i višeznačno mjesto koje ima moć predstaviti i održati određene predodžbe o nastanjivanju, kao i određene ideologije, društvene i kulturne norme.

Uz antropologiju prostora i mjesta, impuls istraživanju prostora doma donijela su i tri istraživačka područja: studije migracija i mobilnosti, postkolonijalna kritika i feministička teorija. Specifičnosti svih triju perspektiva su fokus na marginalizirane ili obespravljene skupine te utjecaj koji na njihovu poziciju u društvu i njihov identitet imaju sile moći.

3.2.1. Tri perspektive: studije mobilnosti, postkolonijalna i feministička kritika

Studije mobilnosti u fokus svog istraživanja stavljaju učinke kretanja pojedinaca ili zajednica na društva i kulture (u koje su pristigli i iz kojih su otišli), kao i na identitete samih ljudi u pokretu. Društveno-kulturni trendovi koji su snažno obilježili razdoblje od devedesetih godina prošlog stoljeća naovamo (migriranje u zemlje Europske unije značajnog broja stanovnika iz azijskih i afričkih zemalja zahvaćenih ratom, etničkim progonima i ekonomskom nestabilnošću, kao i iz ratom zahvaćenih zemalja bivše Jugoslavije) rezultirali su provedbom istraživanja i projekata posvećenih izbjegličkoj problematici te posredno i temi lokacije i interpretacije pojma

„dom“. Jedna grupa autora fenomenu prisilnih migracija i izmještanja pojedinaca i zajednica pristupa istraživanjem procesa teritorijalizacije, reteritorijalizacije i deteritorijalizacije, odnosno prostornim manifestacijama intenzivnog i traumatičnog izmještanja (v. zbornik radova urednika Gupte i Fergusona 1997). Druga je grupa autora rastvorila pitanje konstrukcije, dekonstrukcije i rekonstrukcije identiteta u promjenjivim prostornim i društvenim okolnostima (v. zbornik radova urednika Rapporta i Dawsona 1998), posvećujući posebnu pozornost upravo fluidnoj konstrukciji doma, odnosno „kretanju pojedinaca unutar i između različitih i promjenjivih koncepcija doma“ (Rapport i Dawson 1998a: 4). Otvorena je, dakle, mogućnost paralelnog postojanja više domova između kojih osoba „migrira“ u procesu osobnog i društvenog razvoja, kao i njegovanja određenog individualnog i kolektivnog identiteta nastanjivanja (usp. Olwig 1998: 226).

Pitanjima identiteta i pripadanja mjestu doma bavio se i britanski antropolog David Morley (2000) istražujući utjecaj medija (posebno televizije) na polilokalnu konstrukciju doma u svijetu u pokretu. Navedena su istraživanja otvorila i problematiku odnosa prostora i mjesta u odnosu na konstrukciju doma, kao i odnosa lokalnog i globalnog u odnosu na konstrukciju identiteta (kako doma, tako i stanara). Odnos globalnog i lokalnog, kao i odnos „ovdje“ i „tamo“ izražava se kroz različite oblike integracija i multikulturalnosti, ali i kroz procese segregacija i širenja nacionalističkog i separatističkog diskursa. U svjetlu navedenih prijevora, znanstvenici nastoje sagledati različite razine pogleda na promatrano. Doreen Massey (1994) tako poziva na „globalni osjećaj za mjesto“ (razumijevanje lokalnog u kontekstu globalnog društveno-političkog konteksta) dok John Durham Peters (1997) govori o nužnosti bifokalnog pogleda („odozgo“ i „odozdo“).

Na sličan se način prostor (i prostor doma) analizira kroz prizmu kulturnih, društvenih i političkih dinamika koje proizlaze iz kolonijalnog nasljeđa i postkolonijalnog iskustva. Postkolonijalna kritika bavi se konstruiranjem i reinterpretiranjem identiteta koloniziranih zajednica za vrijeme i nakon kolonijalnog perioda s fokusom na formiranje nacionalnog i kulturnog identiteta, što se odražava na „proizvodnju lokalnosti“, odnosno translokalnosti te, posredno, i na tvorbu doma koji se, osim u „prvoj“ zemlji, (re)kreira i u „novoj“ zemlji (Appadurai 2003).³⁹ Postkolonijalna kritika razmatra ideje o miješanim, hibridnim, „trećim“ prostorima u kojima se prepliću djelovanja, prakse i nasljeđa različitih aktera, pri čemu se radi

³⁹ Temom *domesticiranja carstva* (britanskih imperijalnih domova u kolonijalnoj i postkolonijalnoj Indiji) bavili su se i kulturni geografi James S. Duncan i David Lambert (2004).

o hibridizaciji prostora koloniziranih, ali i kolonizatora (Bhabha 1994; 2012[1997]). Prostor i mjesto doma se razmatra kao mjesto sjećanja konstruirano od predkolonijalne i kolonijalne prošlosti, ali i aktualne i promjenjive društveno-političke sadašnjosti.⁴⁰ U prostoru doma se, pod utjecajem i u skladu s promjenama, interpretiraju i reinterpretriraju društveni odnosi (obiteljski, generacijski, rodni i dr.), što može uključivati i poziciju doma kao mjesta otpora lokalnim i globalnim trendovima moći. U odnosu i na samu disciplinu etnologije i kulturne antropologije postkolonijalne studije su iznijele kritike na načine na koje su zapadni znanstvenici „egzotizirali“ i „orijentalizirali“ kolonizirane kulture i narode (v. Said 2008[1981]). Pregovaranje i reinterpretacija društvenih odnosa i kulturnih obrazaca u postkolonijalnom domu otvorili su i pitanje podčinjenih, posebno žena (v. Spivak 2011), temu koja je zaokupila cijelu grupu istraživača, odnosno istraživačica, te donijela uvide u prostor doma kao mjesto tvorbe rodničkih odnosa.

Feministička kritika je doprinijela rastvaranju tema rodničkih i drugih odnosa u domu, pa i samog izgleda kuće. Afro-američke znanstvenice su uz rodnu, otvorile i temu rasne segregacije vidljive i kroz organizaciju i prakse u prostoru doma (kako „bijelog“ tako i „crnog“). Navedeni diskurs dom promatra i kao mjesto otpora rasizmu, ali i mačizmu i patrijarhalnom ustrojstvu te kao mjesto ženske sigurnosti i snage (hooks 1990 i 2009a; Young 1997). Za moje istraživanje doma je bitna i tema utjecaja oblikovanja prostora i prostorija stanovanja na dinamiku moći i tvorbu rodničkih i drugih identiteta (Massey 1994; Garber 2012[2000] i 2001; Hayden 2002).

Feministička kritika, osim toga, dovodi u pitanje i dotadašnju znanost o domu upućujući na problematiku diskurzivnosti pristupa (muški pogled) te se u suvremenijim pristupima može govoriti i o svojevrsnom *orodnjenju* antropološkog diskursa u odnosu na temu stanovanja, budući da je većina znanstvenika antropologije doma ženskog rada. Naime, gotovo je nemoguće povući granicu između feminističkog diskursa ili diskursa znanstvenice, i jedne i druge istražuju „orodnjenost“ prostora doma kroz problematike neravnomojne raspodjele poslova, prava i odgovornosti u domu, kao i poistovjećivanja kuće s kućanicom, odnosno ženom u domu.⁴¹

Sve tri istraživačke tendencije doprinose stvaranju holističke i diskurzivne slike o domu premda se svima može zamjeriti nedostatak bifokalnog pogleda. Tako se u „svijetu u pokretu“ zanemarilo one koji su ostali „kod kuće“, u „postkolonijalnoj simulakri“ izostavljeni su izraženi

⁴⁰ Gupta i Ferguson navode primjer Indije koja se rekreira u postkolonijalnoj simulaciji u Londonu (1997b).

⁴¹ Razlog tome može biti i činjenica da se dom još uvijek, ne samo smatra, nego i prakticira kao „ženska domena“.

procesu transkulturalnosti,⁴² dok je u feminističkom diskursu izostalo problematiziranje pozicije pripadnika muškog roda u procesima stanovanja. Novija se etnografska i kulturnoantropološka usmjerenja nastoje suočiti s vlastitim propustima i kroz interdisciplinarnost pristupa dohvatiti višeglasje aktualnih tema vezanih uz prostor doma što je osnova mog pristupa navedenim pitanjima i temama.

Procesi globalizacije, urbanizacije i prostorvremenske kompresije potakli su sagledavanje kulture iz prostorne perspektive (tzv. „prostorni obrat“) na globalnoj i lokalnoj razini. Također, svijest o tome da procesi kolonizacije, dekolonizacije i postkolonizacije te procesi izmještanja i umještanja imaju, ne samo kulturne, nego i prostorne konzekvence, dovela je do razmatanja prostora i mjesta doma (ideje i realizacije) kao lokacije pregovaranja odnosa između ljudi, prostora i društava, dok je orodnjenje prostora doma, pa i samog istraživačkog diskursa, donijelo svijest o razmatranju bilo kojeg fenomena kroz dijalektički odnos sila moći i sila otpora. Razmatranje prostora i mjesta doma otvorilo je poglede u kulturne, društvene, političke, ali i individualne procese koji oblikuju ljudsku svakodnevicu.

Premda se pojam „dom“ nalazi tek u nazivu pojedinih poglavlja većih cjelina, navedene istraživačke perspektive predstavile su osnovu za stvaranje antropologije doma. „Kućni obrat“ je doveo do ispitivanja osnovnih funkcija doma, odnosno predodžbi o „mjestu zvanom dom“ u suvremenim društvima.

3.3. Predodžbe o domu

Događaji i procesi, promjene i prijevori vezani uz globalizaciju, postkolonizaciju, orodnjenje, kreolizaciju i hibridizaciju kultura i prostora, postavili su prostor doma kao centralnu lokaciju pojedinaca i skupina, lokaciju od koje se „mapiraju i mjere svi napreci i putovanja“ (Morley 2000: 40) i otvorili brojna pitanja vezana uz idejne i prostorne dimenzije stanovanja kao što su: Što mislimo ili podrazumijevamo kada neko mjesto nazovemo „domom“? Koje su osnovne funkcije doma? Što to znači pripadati? Kako se interpretira dom u odnosu na društveno i kulturno prostorvremensko okruženje? Kako je tvorba identiteta pojedinaca i zajednica povezana s prostorom stanovanja? Pitanja su vezana i uz ideološki karakter doma koji ga čini

⁴² Navodeći kako izmještenost ne doživljavaju samo oni koji su izmješteni, nego i oni koji su ostali i oni koji su primili izmještene, Gupta i Ferguson napominju kako tzv. „engleskost“ (engl. „*englishness*“) postaje manje prostorna, a više moralna lokacija križanja različitih kultura, planova i očekivanja (1997b: 38).

moćnim političkim oružjem, kako to navodi Angelika Bammer, uvijek na granici između „u izgradnji“ i „pod opsadom“ (engl. „*under construction*“ or „*under siege*“) (1992: vii-viii).

U svjetlu postmodernističkih promjena znanstvenog diskursa, iz postojeće je predodžbe o domu kao kontejneru kulture trebalo razaznati ono po čemu je dom specifičan i esencijalan za održavanje života pojedinaca i zajednica, odnosno definirati svojevrsnu „ideju o domu“ (engl. *notion of home*). Ideje, odnosno predodžbe, o domu se uglavnom razmatraju kroz prizmu stalnog ili privremenog *nemanja doma* što uključuje beskućništvo i druge oblike izdomljenosti. Postoje različite razine, prezentacije i percepcije izdomljenosti od rezidencijalnog stanovanja, privremenog beskućništva, sustanarstva, hodočasništva do onih vezanih uz prisilna napuštanja doma (migranti, izbjeglice, prognanici, tražitelji azila, disidenti, pripadnici dijaspore)⁴³ koja su češće zahvaćena etnološkim i sociološkim istraživanjima jer nose prijepore vezane uz sigurnost, očuvanje života te ljudskih i civilnih prava kao i pitanja društvene solidarnosti i funkcioniranja suvremenih društava. Istraživanjima oblika *nemanja doma* pregovaraju se i interpretiraju, konstruiraju, dekonstruiraju i rekonstruiraju predodžbe koje pojedinci i zajednice grade o vlastitom nastanjivanju u ovom svijetu.

Predodžbe o domu na mnoge su načine istodobno i fiksirane i otvorene, nastaju u sjecištima (društvenim, povijesnim, klasnim, rodnim i inim) i pravcima njihovih međuodnosa (usp. Blunt i Dowling 2006). Britanska geografkinja i teoretičarka prostora Doreen Massey navela je tri dominantne predodžbe o domu: (1) dom kao mjesto sigurnosti, (2) dom kao mjesto pripadanja i (3) dom kao mjesto tvorbe identiteta (1994: 170).⁴⁴ Radi se o prevladavajućem društvenom i akademskom kategoriziranju osnovnih predodžbi o domu (usp. Morley 2000; Blunt i Dowling 2006; Hayes 2007) koje je odredilo daljnje istraživačke smjernice, pa tako i pojedina težišta mojega istraživanja.⁴⁵

⁴³ *Prognanicima, izbjeglicama* (engl. *refugee*) ili *azilantima* se smatraju osobe koje, uslijed opravdanog straha da će biti proganjene zbog rase, vjere, nacionalnosti, članstva u određenim društvenim grupama ili političkim opcijama, napuštaju svoj dom, zavičaj ili domovinu tražeći zaštitu drugih područja ili zemalja. *Dijaspore* podrazumijeva skupine migranata koji žive u drugoj zemlji kroz nekoliko generacija (usp. Blunt i Dawling 2006: 219-220; v. i Duncan i Lambert 2004: 388).

⁴⁴ Doreen Massey se prostorom doma bavila u poglavlju „A Place Called Home?“ svoje knjige *Space, Place and Gender* (1994). Isti je tekst objavljen i dvije godine ranije u časopisu *New Formations* koji je pod nazivom „Questions of Home“ najavio buduće smjernice istraživanja tema vezanih uz prostor stanovanja.

⁴⁵ Hrvatska potvrda o državljanstvu – *Domovnica* – stječe se po tri podudarne osnove: po mjestu koje je pružilo zaklon dolasku na svijet (po rođenju), po mjestu nasljednog pripadanja određenoj društveno-kulturnoj tradiciji (po porijeklu) ili po mjestu čije su društveno-kulturne specifičnosti prihvaćene i usvojene (po prirođenju).

3.3.1. *Dom kao mjesto zaštite*

Britanska socijalna antropologinja Mary Douglas je u svom tekstu „The Idea of a Home: A Kind of Space“ ponudila jednu od najcitiranijih definicija doma, utvrdivši kako dom može i ne mora sadržavati „cigle i mort“, može i ne mora biti fiksiran u jednom mjestu, ali nužno podrazumijeva „stavljanje određenog prostora pod kontrolu“ (1991: 288-9).⁴⁶ Na tragu strukturalističkih klasifikacija, Douglas prostor doma razmatra kao fizičku realizaciju određenog i specifičnog društvenog uređenja, ultimativno zaštitno, gotovo servisno mjesto ideja i potreba ukućana, kao i njihovih međusobnih odnosa. Premda u nastavku teksta i sama Mary Douglas naglašava da imati zaklon ne znači i imati dom (ibid.: 289), zaštitnička funkcija doma gotovo je samorazumljiva u većini tekstova posvećenih predodžbenoj dimenziji nastanjivanja. Potrebu za skloništem dijelimo sa svim živim bićima budući da gotovo niti jedna vrsta ne može preživjeti bez neke vrsti „jazbine“ (v. Ingold 2012[1995]).⁴⁷

Martin Heidegger u svojem ontološkom razmatranju stanovanja govori kako nastamba *dopušta* nastanjivanje, *pošteđuje i zaštićuje* prebivanje te pomaže *očuvanju* ljudi i kultura (usp. Heidegger 2001[1971]a: 157-9) što zaštitnu ulogu doma širi u odnosu na puko pitanje skloništa. Dom podrazumijeva sigurno i poznato mjesto kojim je moguće upravljati (Bonfanti i Massa 2021: 3). Iris Marion Young, ističući četiri normativne vrijednosti doma koje bi morale biti svima dostupne, pa i propisane, na prvo mjesto stavlja upravo sigurnost (slijede potreba za mjestom za odvijanje osnovnih životnih aktivnosti vezanih uz intimnost, održavanje duha te održavanje tijela; Young prema Blunt i Dawling 2006: 5).⁴⁸ Usprkos takvoj važnosti, zaštitna uloga doma rijetko se analizirala ili propitivala osim kao uvod u druge predodžbe poput pripadanja i tvorbe identiteta. Slučaj je to i u brojnim etnografijama posvećenih različitim oblicima nemanja doma o kojima će biti detaljnije govora u nastavku teksta.

Tema doma kao zaštite pronašla je, međutim, svoje uporište u dvama područjima. U prvom se slučaju radi o studijama koje dom interpretiraju kao klopku ili zatvor za svoje stanare, uglavnom vezano uz poziciju žena u domu (Young 2012[1997]; Garber 2012[2000] i 2001; Hayden 2002; Blunt i Dowling 2006). Posebno se tu ističe rad američke istraživačice etničkih

⁴⁶ Eng. *It is always a localizable idea. Home is located in space, but it is not necessarily a fixed space. It does not need bricks and mortar, it can be a wagon, a caravan, a boat, or a tent. It need not be a large space, but space there must be, for home starts by bringing some space under control.* (Douglas 1991: 288-8).

⁴⁷ Tim Ingold je izučavao razliku između načina na koje majmuni grade svoja gnijezda i ljudi svoje nastambe. Za razliku od majmuna koji grade „odozdo“, ljudi grade „odozgo“ prvo stvarajući krov, zaklon (2012[1995]: 33).

⁴⁸ Citirane pretpostavke Iris Marion Young razlaže u knjizi *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy* (1997) u kojoj se bavi pozicijom žena u domu u odnosu na propise i politike suvremenog američkog društva.

odnosa bell hooks (usp. 1990) koja je, međutim, baveći se rodnom i rasnom diskriminacijom, rasvijetlila dom i kao mjesto potencijalne subverzije vladajućih ideologija. Na tragu oprostorenja antropološkog diskursa, prisutni su i noviji radovi koji se bave prijeporima oko zaštite ljudskih prava i prava na privatnost, ne samo žena, nego i drugih marginaliziranih zajednica, posebno pripadnika gej zajednica u zemljama poput Azerbajdžana (Roth 2021) ili Libanona (Gagné 2021).

Kao drugo, tu su istraživanja organiziranog i legitimnog izmještanja, odnosno raseljavanja pojedinih sela ili naselja „s dobrim razlogom“ (izgradnja autoceste, brane ili nekog od oblika energetske pogona) te drugi oblici uništavanja doma, odnosno domicida (Porteous i Smith 2001). U recentnim istraživanjima se tema doma kao mjesta sigurnosti pregovara analizama stanovanja u nesigurnim područjima, poput blizine vulkana (Bobbette 2021), u nesigurnim zdravstvenim uvjetima, poput pandemije COVID-19 (Parsell et al. 2020), drugih bolesti ili starosti (Overton et al. 2020) kao i u nesigurnim stambenim uvjetima vezanim uz programe socijalne pomoći i društvene stanogradnje (Boccagni i Kusenbach 2020).⁴⁹ Bez obzira na opseg radova, društveno-kulturna istraživanja nisu u cijelosti rastvorila pitanja što je to što treba dom da bi bilo zaštićeno te ću navedeno istražiti u ovom radu.

3.3.2. Dom kao mjesto pripadanja

„Pripadanje domu“ je teško obuhvatan pojam budući da označava kompleksnu mrežu veza koje stanare povezuju s određenim stvarnim ili zamišljenim toposom, s određenim skupinama ljudi, s određenim vrijednostima, običajima ili načinom života.⁵⁰ Kako to navode Rapport i Dawson, pripadanje spada u „početak priča koje pričamo o sebi kada se upoznajemo“ (1998a: 8). Isti autori u definiciju doma uključuju i načine na koje pojedinci i zajednice razumiju i doživljavaju dom u specifičnom kulturnom kontekstu. Radi se o zajedničkim karakteristikama i specifičnom načinu života i djelovanja, običaja i navika ili, kako primjećuje John Berger, o manifestaciji doma i pripadanja kroz uobičajene načine ophođenja, odijevanja, pripovijedanja, kroz poštalice i šale, zajedničke pjesme i urbane legende, pa i kroz način „na koji netko nosi šešir“ (2005[1984]: 64).

⁴⁹ Osim navedenih pristupa postoje još brojne podgrane i područja ili križanja područja koja svoja istraživanja utemeljuju i u prostoru doma. Svakako treba spomenuti areal koji bi se mogao svesti pod zajednički naziv okolišna psihologija koji se bavi načinima na koji prirodni ili izgrađeni okoliš utječe na one koji ih obitavaju i percipiraju.

⁵⁰ David Morley, razmatrajući temu pripadanja, navodi ideju kampanilizma prisutnu u Italiji, a koja pripadanje pojedinaca i skupina određenom prostornom okruženju ograničava dosegom zvuka zvona s crkvenog tornja (na talijanskom se zvono kaže *campana*) (2000: 53).

Peter King (2018[2005]) pripadanje tumači metaforama „korijenja i brazdi“ u smislu vezanosti stanara za određena mjesta, ljude, vrijednosti, običaje i navike (v. i Malkki 1997). Mnoga istraživanja potvrđuju da upravo nedobrovoljno izmještanje pridonosi razvijanju osjećaja pripadanja i odanosti prema domu koji je napušten, odnosno da osjećaj pripadanja napuštenom domu ne postoji unatoč izbivanju, već možda upravo zbog njega (Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 45; usp. David Morley prema Bagarić 2011). Stoga se konceptom pripadanja uglavnom bave istraživanja koja svoju pažnju usmjeravaju na teme vezane uz migrantska iskustva izdomljenosti, čežnje za domom kao i uspostavljanja veza s domom kojega su napustili (Rapport i Dawson 1998; Morley 2000 i 2012[2003]; Jansen 1998 i 2009; Blunt i Dowling 2006; Hayes 2007).

U navedenim se istraživanjima pripadanje analizira kroz vezanost za određeni topos, određenu građevinu ili nastambu koja najčešće podrazumijeva obiteljsko, roditeljsko ili praroditeljsko mjesto nastanjivanja. John Berger dom vidi kao točku križanja vertikalnih i horizontalnih spona pojedinaca i skupina s prostorom kojega smatraju domom (pri čemu vertikalne podrazumijevaju veze s bogovima i s mrtvima, a horizontalne s obitelji, susjedima, sunarodnjacima) (usp. 2005[1984]: 56-67). Navedeno se može odnositi i na dom predaka koji više nije u vlasništvu određenog pojedinca ili zajednice, štoviše, više ne postoji. No, ne radi se samo o pripadanju određenoj građevini ili mjestu, nego i o pripadanju određenoj zajednici, kao i zajedničkom sustavu vrijednosti i načinu života koji se na tom mjestu poštuje ili prakticira.

Svakako najizraženije su veze koje označavaju pripadanje nacionalnim i/ili vjerskim zajednicama pri čemu se zajednički kulturni elementi i zajednička prošlost doživljavaju kao zajedničko nasljeđe ili baština (Johansen prema Morley 2000: 31). Prijepore oko koncepta pripadanja Helen Hayes (2007) naziva i „domom kao lošom sudbinom“ budući da podrazumijeva određene zadane ideje i vrijednosti te vezanost uz prošlost, a ne uz življeni trenutak i promjenjive društvene, kulturne i osobne okolnosti. Hayes istražuje dijasporska i migrantska iskustva (ne)pripadanja kako novom domu tako i onom starom koji se u međuvremenu promijenio što rezultira životom „u sigurnoj prošlosti“ odnosno nepripadanjem promjenjivoj sadašnjosti i njezinim „ontološkim datostima nesigurnosti i individualnosti“ (ibid.: 4).

Aktualna istraživanja dijalektike pripadanja i tvorbe identiteta provode se s drugom i trećom generacijom migranata koja utvrđuju kako ekonomske, emocionalne i društvene (kontakti sa sunarodnjacima) varijable utječu na osjećaj pripadanja mjestu doseljenja, čak znatno više nego zemlji porijekla (v. Boccagni i Vargas-Silva 2020; Wagner 2020). Tema pripadanja, osim vremenske protežnosti (kuća predaka), konceptualizira se i kroz onu prostornu

te obuhvaća i područje ili teritorij zavičaja, odnosno domovine kao i širu zajednicu ili naciju. Koncepte ukorjenjivanja i sidrenja, kao i veze koje nastaju između pojedinaca i domovine odnosno nacije obradit ću u tematskom poglavlju vezanom uz mjerila i opsege doma.

3.3.3. *Dom kao mjesto tvorbe identiteta*

Suvremena humanistika se bavi pitanjima definicije i tvorbe identiteta ističući njegovu dinamičnu, otvorenu i fluidnu prirodu (usp. Massey 1994).⁵¹ Identitet se opisuje kao individualan ili skupni, kao podijeljeni, odnosno višestruki, te isključiv. Identitet je uvjetovan objektivnim okolnostima (društvenim odnosima, povijesnim preokretima i sl.) kao i onim subjektivnim (od odrastanja i obrazovanja do biografskih prijelomnica) te se mijenja u vremenu (kolektivnom i osobnom) (usp. Amato 2016: 107). Liisa Malkki je, fokusirajući se na izbjegle osobe, identitet definirala kao brikolaž, kao kreolizirani agregat različitih statusa, etiketa, sjećanja i oklopa, djelomično samokonstrukcija, a djelomično konstruiran (1997: 71). Podložnost identiteta konstrukciji, dekonstrukciji i rekonstrukciji, njegova fluidnost, promjenjivost i dinamičnost po mnogim je autorima njegova temeljna odrednica (usp. Rapport i Dawson 1998). Identitet pojedinaca ili zajednica Renos Papadopoulos uspoređuje s dinamičnim mozaikom koji čine brojne vidljive i opipljive kao i nevidljive i neopipljive karakteristike, od kojih je jedna vezana i uz identitet nastanjivanja (2020: 58).

Udomljenje identiteta jedna je od temeljnih funkcija doma, što proizlazi i iz definicije doma Nigela Rapporta i Andrewa Dawsona kao „mjesta gdje stanari najbolje (ne uvijek i najsretnije) poznaju sami sebe“ (1998a: 9). Isti autori navode kako i kretanjem i premještanjem ljudi nastavlja stanoivati. Navedeno se može razumjeti i s obzirom na ideju života kao hodočašća („životni put“), odnosno neprestanog kretanja od postaje do postaje s određenom svrhom i s određenim ciljem. Ono što putnik nosi sa sobom na tom putu je i njegov način, odnosno, identitet nastanjivanja (usp. Rapport i Dawson 1998b: 33-4).⁵² Koncept kretanja, toliko prisutan u znanstvenoj socio-kulturnoj literaturi, odnosi se na fizičko migriranje

⁵¹ Identitet je skup značajki koje pojedinci ili skupine smatraju samo sebi svojstvenima ili koje drugi prepoznaju kao njihovu posebnost. David Morley identitet definira kao „stanje minimalne koherencije koje omogućuje da subjekt ili zajednica formuliraju osjećaj sebe“ (2000: 250-1).

Za definiranje pojma „identitet“ koristila sam sljedeće izvore: stranica *Struna* (<http://struna.ihji.hr/naziv/identitet/24724/>, pristupljeno 11.02.2023.); *on-line* izdanje Hrvatske enciklopedije Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26909>, pristupljeno 11.02.2023.); *Veliki rječnik hrvatskog jezika* Vladimira Anića (2006: 425).

⁵² Nigel Rapport je nastavio razvijati ideju doma kao mjesta tvorbe identiteta opisujući dom kao mjesto gdje „doživljam kontinuitet između sebe i onoga što smatram da nisam ja ili je izvan mene“ (2020: 17).

pojedinaца i zajednica od mjesta do mjesta, ali i na kognitivno kretanje između različitih koncepcija doma pri čemu se, osim identiteta pojedinaca i zajednica, pregovaraju i konstruiraju i određeni stanarski identiteti, odnosno identiteti nastanjivanja. Stanarski identiteti ili identiteti nastanjivanja podrazumijevaju osobne i kolektivne kulture stanovanja, prenesene, usvojene ili konstruirane prakse i pretpostavke stanovanja. Stanarski identiteti pojedinaca ili zajednica formiraju se sukladno svim dotadašnjim stanovanjima, čak i onim budućim ili zamišljenim (usp. King 2018[2005]: 109).

Istraživanja beskućnika, migranata i drugih izdomljenih subjekata pokazuju kako stanarski identiteti imaju otpornost na nedaće i promjene te ustrajnost u rekreiranju u različitim, pa i prijepornim, okolnostima. Tvorba identiteta, stoga, vrlo često podrazumijeva osobine izgrađene mimo ili čak usprkos pozicija pripadanja (koje su uglavnom dio odrastanja i sazrijevanja). Tvorbu identiteta u prostoru doma precizno tumači Helen Hayes kao „postajati dom sam sebi“ (engl. *(be)coming home to oneself*) (2007: 14), odnosno kao oprostorenu ekspresiju stanarove autentičnosti koja uključuje ne samo odnose s prošlošću i sadašnjošću (u smislu pripadanja mjestu ili posjedovanja zaklona), nego i odnos sa samim sobom, s vlastitom budućnošću i osjećajem smisla postojanja (ibid.: 6).⁵³

Važno je naglasiti kako i mjesto doma kao društveni proizvod i konstrukt ima svoje identitetske odrednice koje se također formiraju u odnosu ili pod utjecajem različitih prirodnih, društvenih, kulturnih, prostorvremenskih čimbenika i dinamika (pa tako i drugih mjesta) kao i pod utjecajem samih stanara i to ne samo onih aktualnih, nego i onih koji su predmetni dom prethodno nastanjivali. Doreen Massey (1994) tako postavlja temelje za razmatranje identiteta prostora doma kao fiksiranog i promjenjivog, prijepornog i višeznačnog te otvorenog i poroznog. Identitet stana i identitet stanara u međusobnom su dijalektičkom odnosu. Stanar gradi stan „na svoju sliku i priliku“, koristi i transformira svoj prostor doma kako bi konstruirao sebe onakvim kakav želi biti, bilo kao pojedinac, bilo kao član određene grupe ili zajednice (Carsten i Hugh-Jones 1995a: 3), kako bi mogao rasti i razvijati se u skladu s vlastitim očekivanjima i planovima (Papadopoulos 2020: 56-7). No, taj je odnos recipročan budući da je određeni način stanovanja *ugrađen* (odgojem, korištenjem određenog tipa prostora) u pojedince i zajednice (ibid.: 57). Može se reći da onoliko koliko ljudi kreiraju svoj dom prilagođavajući ga vlastitim potrebama, toliko i dom kreira svoje stanare (Steve Pile prema Andrews et al. 2016: 9).

⁵³Helen Hayes svoje zaključke bazira na teoriji Martina Heideggera koji gradnju i nastanjivanje (engl. *building and dwelling*) tumači kao sposobnost življenja u harmoniji s društvenim i fizičkim okruženjem kao i na razmatranjima Sørenea Kierkegaarda koji osjećaj doma opisuje kao unutrašnje iskustvo ispunjenja i slobode.

Vezano uz tvorbu identiteta mjesta doma, a nastavno na istraživanja migracijskog, kolonijalnog i postkolonijalnog stanovanja u globalizacijom obilježenoj svakodnevici, važno je naglasiti i multikulturni i transkulturni identitet prostora doma (Morley 2000) koji se manifestira kroz različite materijalne artefakte i prakse poput korištenja namirnica ili tehničkih/tehnoloških aparata uzgojenih ili proizvedenih u geografski, politički, društveno, kulturno i ekonomski različitim dijelovima svijeta. S druge strane, isti ili slični društveno-kulturni obrasci i elementi stanovanja nalaze se raspoređeni na više geografskih mjesta (često u različitim državama, čak i na različitim kontinentima). Navedeni oblici križanja i rasprostiranja obrazaca stanovanja često rezultiraju pozitivnim rezultatima inkluzije, ali često dovode i do prijepora i različitih oblika ekskluzije.

Navedene se karakteristike mogu razumjeti na primjeru tvorbe mjesta sjećanja odnosno slučajeva kada određena zajednica ili društvo polože pravo na određenu lokaciju u trenutku kada su definicije teritorija i dominantnih društvenih odnosa bile odgovarajuće upravo toj grupi ili sistemu, što može rezultirati konsolidiranjem navedene zajednice, ali i prijeporima i sukobima (Massey 1994: 169). Takve lokacije postaju „utamničene“ (usp. Appadurai 2003) u određenom fiksiranom identitetu.

Međuzavisnost identiteta stanara i nastambe vidljiva je iz toga što u promijenjenim okolnostima stanovanja ili različitim oblicima izmještanja ljudi poprimaju identitetske odrednice svog stambenog pitanja poput „migrant“, „prognanik“, „beskućnik“, „azilant“ te pritom gube druge identitetske odrednice poput „sveučilišni profesor“, „liječnik“, „građanin“ i sl. koje će se moći aktivirati tek osiguravanjem „normalnog“ ili društveno prihvatljivog prostora stanovanja.⁵⁴

Pitanja tvorbe identiteta, kao prvo pojedinaca i zajednica, kao drugo nastanjivanja te kao treće prostora stanovanja isprepliću se u istraživanjima društvenih i kulturnih procesa, kao i odnosa moći u svijetu u pokretu koja upravo prostor doma uzimaju kao analitički konstrukt, kao točku promatranja (bilo da se radi o polazišnoj, postajnoj ili dolaznoj točki stanovanja) (v. tekstove zbornika *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement* urednika Nigela Rapporta i Andrewa Dawsona).⁵⁵ Shodno tome, Johannes Lenhard i Farhan Samanani

⁵⁴I naša obitelj je pridošla u zagrebački kvart Remete. Budući da je većina stanara Remeta tamo i rođena i usprkos činjenici da živimo u Remetama u istoj kući već gotovo trideset godina, na neki način smo identificirani kao „novi“ ili „pridošli“ što se duhovitom igrom riječi naziva još i – poremećeni. Tek smo doseljenjem novih ili novijih stanara počeli biti prihvaćeni kao „arhitektica“, „televizijski novinar“, „roditelji Oskara i Bele“ i sl.

⁵⁵Navedene perspektive nužno uključuju i silnice moći istraživane kroz procese teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije vezanih uz širu sliku doma (poput domovine) (posebno istaknuto u radovima zbornika *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology* urednika Akhila Gupte i Jamesa Fergusona iz 1997. godine).

dom nazivaju „prikupljalištem kompleksnih biografija i različitih oblika moći“ (2021a: 12). U nekim se istraživanjima ideološki aspekt tvorbe identiteta razmatra i u smislu utjecaja koji imaju različiti modeli medijskih projekcija i prezentacija stvarnosti (v. istraživački i teorijski rad Davida Morleya) među koje spadaju i djela filmskog i televizijskog igranog programa. Igrani filmovi i televizijske serije utječu na tvorbu globalnog stanarskog identiteta određene generacije ili epohe (v. Shelley Cobb et al. koji su istražili američki humoristični serijal „Prijetelji“, 2018). Upravo odabir igranih filmova kao građe istraživanja, s izrazito ideološki nabijenom temom kao što je to Domovinski rat, otvara mogućnost ispitivanja načina na koje se određene vrijednosti impliciraju putem filmskog medija.

Osim toga, dvije su značajne teme vezane za prijepore izdomljavanja vrlo malo ili gotovo nikako obrađivane. Kao prvo to je tzv. *prisilno udomljavanje* (engl. *coersive housing*) koje prema Davidu Steai podrazumijeva korištenje stanogradnje u svrhu akulturacije, namjernog razbijanja spona s dotadašnjim načinom stanovanja (2012[1995]: 46). U slučaju teritorijalnih etničkih ratnih sukoba ta se tema veže uz procese nastanjivanja pripadnika „pobjedničke“ nacije prognane iz svojih domova u domove pripadnika druge „gubljeničke“ protjerane nacije. Kao drugo, to je tema *povratnika*, onih koji su se po završetku kriza ili ratova vratili u svoj dom (Blunt i Dawling 2006: 229). Procesi prisilnog izmještanja, umještanja i povratka kao i njihove posljedice mogu se istražiti i analizom promjena predodžbi o domu uslijed i nakon Domovinskog rata u Republici Hrvatskoj, a u ovom radu vezano uz filmsko pripovijedanje o navedenim temama.

Zaključno, predodžbe koje pojedinci i zajednice grade o domu rezultat su brojnih čimbenika te se sukladno osobnim i kolektivnim promjenama i utjecajima i same mijenjaju. Iz teorijskih promišljanja proizlazi da se promjene predodžbi mogu više okarakterizirati kao nadogradnja ili probiranje nego kao transformacija budući da dom predstavlja ono „što nosimo sa sobom gdje god da idemo“ (usp. Rapport i Dawson 1998a), predstavlja splet navika, običaja, sjećanja, događaja, obiteljskih i drugih veza i pripadanja pa i etiketa koji svi čine identitet nastanjivanja pojedinaca i skupina, podjednako predstavljajući i ono što se nenamjerno nosi sa sobom, i ono što se namjerno ostavlja za sobom. Predodžbe o domu kao mjestu zaštite, pripadanja i tvorbe identiteta biti će jedan od smjerova u mojoj analizi s posebnim naglaskom na okolnosti stanovanja u ratnim i poslijeratnim okolnostima ili uslijed njih.

Međutim, predodžbe o stanovanju kao sigurnom mjestu, kao mjestu pripadanja i mjestu razvoja identiteta, nalaze svoje oprostorenje i opredmećenje u konkretnoj fizičkoj konstrukciji

opremljenoj različitim elementima, predmetima, alatima, bez obzira radi li se o kući, stanu ili nekom drugom obliku nastambe.

3.4. Materijalizacija predodžbi o domu: lokacija, arhitektura i oprema doma

Sintagma „kuće govore“ (Carsten i Hugh-Jones 1995a) ukazuje na reprezentacijsku kvalitetu nastambe da „govori“ o svojim stanarima, njihovom kulturnom, društvenom, ekonomskom, generacijskom, rodnom i inom pripadanju, kao i o prostorvremenskom okruženju u kojem je kuća smještena. Prostor doma „govori“ kroz svoju fizičku i materijaliziranu pojavnost. Naime, *određeni* pojedinci ili zajednice stanuju u *određenim* prostorvremenskim društveno i kulturno determiniranim stambenim jedinicama smještenim u *određenim* geografsko-topološkim točkama.⁵⁶ Istraživanje elemenata materijalne kulture doma (lokacije, arhitekture, prostorija, predmeta) (*raz*)otkriva identitete pojedinaca, ukućana, grupe prijatelja, pripadnika obitelji ili šireg kulturnog i društvenog kruga, njihove ideje, vjerovanja, odnose s prošlošću i s budućnosti. Osim toga, dom je mjesto gdje se pregovaraju, dovode u pitanje, transformiraju, ali i materijaliziraju rodni, klasni, obiteljski i drugi odnosi (Short 1999: x). U ovom se slučaju može govoriti o domu kao kontejneru, ali kontejneru različitih predmeta, pomagala, memorabilija koji strukturiraju individualni i kolektivni fizički, misaoni i emotivni život stanara, odnosno čine skup, kako iz naziva Tim Putnam, „podržavatelja života“ (engl. *life supporters*) (1999: 144).

Kulturnoantropološka istraživanja materijalnosti doma mogu obuhvatiti različite teme koje se tiču, među ostalim, fizičke strukture i karakteristika nastambe, tipa stanovanja, opreme, kao i značenja koje navedeni čimbenici imaju na stanare, kao i na prirodno, kulturno i društveno okruženje u kojem se dom nalazi.⁵⁷ Već je ranijim radovima koji su se bavili utjecajem društva i kulture na pojedince i zajednice, na primjer radovi Georgea Simmela (2012[1909/1994]), uočena uloga materijalnih artefakata kuće u prezentaciji društvenosti i individualnosti.

Kuća (ili bilo koji drugi oblik fizičke nastambe) se u ranijim humanističkim fenomenološkim i strukturalističkim istraživanjima, interpretirala kao svojevrsni „organizam“ za odvijanje kompleksnosti života (Baudrillard 2012[1968]: 210), splet osjećaja i sjećanja

⁵⁶ Čak i kada se radi o zamišljaju nekog budućeg ili prošlog doma, radi se o „prostornom zamišljaju“, o prostornim, odnosno umještenim i oprostorenim predodžbama, prisjećanjima ili predviđanjima (usp. Blunt i Dowling 2006: 2).

⁵⁷ Kako sam napomenula, kultura stanovanja i kućna svakodnevnica mogu se analizirati kroz koncept *nemanja* određenih elemenata kao na primjer nedostatak televizije ili interneta u geografski zabačenim predjelima ili nedostatak mjesta za osamu i intimnost u staračkim domovima i sl.

(Bachelard 2000[1957]), odraz društvenih sistema i odnosa (Lévi-Strauss 2001[1962]) ili onih rodnih (Bourdieu 1970). Analize kućnih prostorija ili predmeta bile su usmjerene na izučavanje povijesti stanovanja ili vještine izrade, korištenja materijala i tradicijskih metoda (vezano uglavnom uz etnološka istraživanja lokalne baštinske kulture stanovanja ili kulture stanovanja udaljenih naroda). Pojedina su etnološka i kulturnoantropološka istraživanja materijalne stambene kulture bila vezana uz simboličke i ontološke značajke pojedinih elemenata za proučavane narode i kulture.

Na tragu dosadašnjih istraživanja materijalnosti doma, a adresirajući praznine u literaturi objavljenoj na tu temu, istraživanju ću pristupiti kroz procese umještanja, oprostorenja i opredmećenja, odnosno kroz tri međusobno povezana i zavisna područja: (1) topografiju doma (smještaj ili lokaciju doma), (2) arhitekturu doma (karakteristike nastambe, materijale i arhitektonske elemente poput prozora ili vrata; raspored, veličinu i odnose između prostorija) i (3) objekte u domu (namještaje i predmete). Pritom su istraživanja vezana uz prvu temu proizašla iz antropologije prostora i mjesta, dok su druga i treća tema više situirane u antropologiji materijalne kulture.

3.4.1. Lokacija i lociranje doma

U vrijeme masovnih medija, komunikacija na daljinu, digitalizacije aktivnosti, brzih putovanja i različitih oblika dislociranja donekle se zanemarila konkretna fizička lokacija odnosno mjesto (kako u društvenoj i kulturnoj stvarnosti tako i u onoj znanstvenoj koja se angažirala oko različitih oblika *drugih* prostora, transprostora i sl.). Zamagljenjem razlika između predodžbi i materijalnih konkretizacija, gubljenjem svijesti o tome što znači „biti ovdje, a ne tamo, sada, a ne tada“ (Geertz 1996: 262), gubi se i osjećaj za lokalnost, autohtonost, prostornu specifičnost, gubi se, kako to nazivaju urednici istoimenog zbornika Feld i Basso, „osjećaj mjesta“ (1996).⁵⁸

Razlog tome su i standardizacija gradnje i globalizacija tržišta robe i usluga, što u prostornom smislu rezultira različitim oblicima hibridnih mjesta, mjesta bez identiteta, *nemjesta*, kako ih naziva Marc Augé (1997[1992]), poput trgovačkih centara, zabavnih parkova, hotelskih lanaca ili aerodroma. Takvi i slični fenomeni se mogu pratiti i u stambenoj gradnji i opremi budući da su arhitektura stambenih zgrada, instalacijska i tehnološka infrastruktura regulirani standardima kvalitete, dok proizvođači opreme i namještaja posluju na

⁵⁸ Zbornik radova *Senses of Place* posvećen je upravo mjestu odnosno različitim oblicima umještanja i izmještanja (Feld i Basso 1996).

globalnoj razini (novogradnja u Zagrebu se ne razlikuje bitno od novogradnje u Brazilu; u stanovima diljem svijeta nalazi se ista Ikea sofa).

Detektiranje različitih oblika heterotopijskih prostora rezultiralo je svojevrsnim zagovaranjem mjesta, isticanjem lokalizacije kulture *u* mjestu, kao i pozivom na „osnaženje mjesta“ u društvenom, ekonomskom i političkom diskursu (Rodman 2003; v. i Massey 1994, Casey 1996). Osim toga se pokazalo kako, usprkos svemu, ljudi i dalje svoje živote umnogome žive lokalno (ponekad u istom kvartu i u istoj kući cijeli život). Također se pokazalo da zanemarivanje lokalnog rezultira jačanjem različitih oblika razgraničavanja i ograđivanja, poput praksi održavanja i obnove baštine ili različitih oblika nacionalizama i separatizama, odnosno, kako bi rekao David Morley, „ekskluzije svih oblika drugosti“ (2000: 5-6). Navedeno je dovelo do temeljitijeg istraživanja mjesta kao konkretizacije i realizacije ideja i projekata različitih čimbenika, individualnih i društvenih, kulturnih i političkih, globalnih i lokalnih.

Tema različitih oblika pripadanja mjestu doma otvorena je u prethodnom poglavlju, a o njoj ću raspravljati i vezano uz njegovu afektivnu dimenziju. No, fokus izučavanja mjesta kao materijalizacije predodžbi o nastanjivanju odnosi se na lociranje doma, odnosno na lokaciju ili teritorij kuće, stana ili drugog oblika stambene jedinice. Pitanja mjesta, odnosno lokacije doma, otvaraju brojne teme vezane uz društvene, kulturne, ekonomske, pa i ekološke aspekte nastanjivanja. Kako se geografske, topografske i društvene okolnosti odražavaju na poziciju i arhitekturu doma kao i na kulturu stanovanja? Kako društveni faktori poput obitelji, roda, klase i etničke pripadnosti utječu na odnos prema lokaciji na kojoj se nalazi dom? Kako fizičke osobine mjesta utječu na tvorbu identiteta pojedinaca ili zajednice, na društvene odnose kao i na bifokalni pogled na odnose moći (utjecaj globalnog na lokalno i utjecaj lokalnog na globalno)?⁵⁹ Na koje načine sami stanari pune mjesto i lokaciju doma značenjima?

Razmjerno je malo istraživanja vezanih uz mjesto doma. Baveći se uglavnom ambivalentnim osobinama mjesta (s jedne strane se ističe njegova elastičnost, nefiksiranost, poroznost, multivokalnost i multilokalnost, a s druge strane njegova specifičnost, jedinstvenost, identitetnost, odnosnost i povijesnost),⁶⁰ istraživanja su usmjerena na polje manifestacija društvenih međuodnosa pri stanovanju (urbano – ruralno; kolonijalno – imperijalno;

⁵⁹ John Durham Peters (1997) poziva na bifokalni pogled, odnosno pogled koji uzima u obzir, ne samo utjecaj kojega globalni čimbenici imaju na lokaciju doma, nego i utjecaj kojega zahtjevi lokaliteta imaju na kreiranje globalnih procesa.

⁶⁰ Edward Casey mjesta tumači kao *nenametljiva, porozna i elastična* (1996), Doreen Massey kao *nefiksirana, jedinstvena i specifična* (1994), Marc Augé mjestima pripisuje *identitetnost, odnosnost i povijesnost* (2001; usp. Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 27-8), a Margaret Rodman *multivokalnost i multilokalnost* (2003).

migrantsko – autohtono) ili na prijepore *oko, u i u ime* lokacije doma, od očuvanja nastambe do njezina razaranja (od kojih je teritorijalni rat jedna od sinegdoha). Nadograđujući se na dosadašnja istraživanja, u analizi ću se fokusirati na „osjećaj mjesta doma“ proizašlog iz specifične lokacije u koju je određena nastamba za stanovanje umještena, utjecaju lokacije doma na kulturu stanovanja i značenja koja stanari upisuju u prirodno i/ili urbanizirano okruženje u kojem žive, s naglaskom na okolnosti ratne ugroze. Razmatrajući fenomen materijalizacije predodžbi o domu „izvana prema unutra“, ista se analiza može usmjeriti i na samu arhitekturu doma, na svaku pojedinu prostoriju i njihov odnos, kao i na svaki detalj, odnosno fizički element koji se u domu nalazi.

3.4.2. Arhitektura doma

Materijali i načini gradnje odražavaju, ne samo tehničke i oblikovne aspekte i načine na koje se tehnike gradnje prilagođavaju klimatskim i geografskim uvjetima (pa i njihovim promjenama), već i kulturne preferencije i predispozicije, dostupnost resursa i stupanj tehnološke razvijenosti određene lokacije. Tema izučavanja autohtone ili tradicijske gradnje i arhitekture, posebno s konzervatorskim naglaskom, bila je temelj brojnih „malih“ etnografija pa tako i one hrvatske. Studija etnologinje Aleksandre Muraj o stanovanju u žumberačkom mjestu Sošice (1989) kao i razrada tipoloških cjelina graditeljskih oblika i materijala seoske arhitekture Aleksandra Freundreicha *Kako narod gradi* (1972) predstavljaju doprinos istraživanjima načina i kulture seoskog stanovanja. Istraživanje autohtone tradicionalne arhitekture iz kulturnoantropološkog aspekta nekada su bila znatno učestalija, dok tema gradbenih materijala i tehnika gradnje u suvremenosti kroz prizmu kulturnih i društvenih promjena na lokalnoj i globalnoj razini nije sustavno izučavana.

Arhitektura doma podrazumijeva i njegovu topografiju, odnosno raspored i veličinu pojedinih zona ili prostorija i njihov međudnos time odražavajući društvene odnose, identitete i stavove pojedinaca i zajednica, njihove kulturne i duhovne norme i vrijednosti te, napokon, odnos određenog kućanstva prema zajednici i prema prirodnom okruženju. Nadalje, istraživanja koja prate procese transformacija prostora (adaptacije, nadogradnje, pregradnje) i njihovog opremanja (preuređenja, unapređenja i sl.), usmjeravaju se na detekciju promjena društvenih i kulturnih odnosa unutar i izvan obiteljske zajednice (Chevalier 1999; Löfgren 2003).

Značajan broj radova posvećen je temi *liminalnih prostora doma*, prostora čija je funkcija reguliranje i stupnjevanje prijelaza (izvana prema unutra i obrnuto; iz privatnog u javno

i obrnuto i sl.) te vezano, tretmana otvora (prozora, vrata, trjemova, prednjih i stražnjih dvorišta i vrtova, dimnjaka, čak i zidova), s ciljem analize njihovog simboličkog značenja, ali i obiteljske hijerarhije te rodnih i drugih odnosa (vidi Simmel 2012[1909/1994]; Rybczynski 1987; Wall 2012[1993]; Cieraad 1999b; Fuss 2012[2004]; Crowley 2010; Ashenburg 2012).⁶¹

Navedene se teme mogu diskutirati i kroz analizu pojedinih prostorija ili njihov međusobni odnos. Promjene u poziciji, veličini, kao i (ne)otvorenosti i (ne)javnosti određene prostorije (npr. kuhinje), rasvjetljavaju društvene, posebno rodne, odnose koji vladaju u domu. Začetak takvog istraživačkog smjera svakako je već spominjana analiza alžirske kuće Pierrea Bourdieua (1970) koja arhitekturu doma vidi kao odraz svijeta izvana, posebno vezano uz determinirane rodne uloge *u* i *izvan* prostora kuće. Isto se odnosi i na istraživanje promjena oblikovnih trendova i stilova unutrašnjeg uređenja, na procese *personalizacije* i *deformalizacije* stambenog prostora kao konstitutivnog koncepta liberalnih i tržištu okrenutih zajednica (Putnam 1999; v. i Rybczynski 1987).⁶² Istraživanje estetskog segmenta doma otkriva, ne samo ukus pojedinaca, nego i šire kulturne obrasce ljepote i dizajna, utjecaje globalnih trendova i lokalnih partikularizama, kao i proizvodnju društvenih, klasnih, rodnih i drugih razlika (Colomina 2012[1994]; Attfield 1999; Pink et al. 2020[2017]).

Radovi u zborniku *About the House: Lévi-Strauss and Beyond* urednika Janet Carsten i Stephena Hugh-Jonesa (1994), premda istražuju iz pozicije urednika i autora udaljene kulture stanovanja, pristupaju toj temi na drugačiji način, baveći se međuodnosom građevina, ljudi i ideja. Koristeći etnografske studije slučaja, istražuju različite načine na koje kuće svojom arhitekturom i topografijom predstavljaju svoje stanare i njihovo razumijevanje svijeta koji ih okružuje. Na sličan način temi, ali u suvremenom američkom društvu, pristupa autorica Clare Cooper Marcus (2006[1995]) koja je svoje istraživanje provela kroz duži period tako da je mogla pratiti *promjene* kako u domu tako i u sastavu obitelji i njihovim međusobnim odnosima. Iz istraživanja je razvidno kako arhitektura doma i predmeti utječu na kvalitetu života stanara te, istovremeno, na koje načine stanari prilagođavaju dom svojim potrebama i željama.

Zbornik *At Home. The Anthropology of Domestic Space* urednice Irene Cieraad (1999) prvi je zbir istraživanja posvećenih značenju kućnih prostorija i kućanskih predmeta (kao i njihovim korištenjem) koji su do tada bili zaobilaženi poput hodnika, prozora ili dekorativnih elemenata. Također je važno da se radi o zborniku koji se posvetio domu „ovdje“ (područje

⁶¹ Više tekstova na navedene teme nalazi se u zborniku *The Domestic Space Reader* (2012), urednica Chiare Briganti i Kathy Mezei u poglavlju o liminalnim prostorima doma.

⁶² Tim Putnam kao temeljni princip suvremenosti ističe *izbor*, bez obzira da li se radi o izboru partnera ili izborima vezanim uz izgled doma i načine vođenja kućanstva (1999: 148).

europskog kontinenta koje je ujedno i dom autora zbornika). Zbornik otvara brojne druge teme poput doma kao statusnog simbola i mjesta tržišne vrijednosti (Dolan), utjecaja arhitektonskog perioda „moderne“ na raspored prostorija (Attfield; Putnam), procesa domestikacije i privatizacije kućanskih poslova (Laermans i Meulders) i sl. Također, autori se bave i manifestacijom rodni uloga kroz raspored i opremu pojedinih prostorija kao i utjecajima modernizacije, tehnologizacije i promjena društvenih normi na arhitekturu i opremu doma.

Istraživanja prostornog rasporeda i organizacije doma pružaju uvid u društvene uloge, dinamiku odnosa i interakcija unutar obitelji ili zajednice, dok analize arhitektonskog stila i stila unutrašnjeg uređenja ukazuju na društvene norme, ukuse, simbole i identitete koji oblikuju životni prostor, pa i simboličko značenje koje se pripisuje određenim oblicima. Iz navedenog se može čitati i utjecaj globalnih trendova i tržišta na lokalnu zajednicu kao i različiti stereotipi (rodni, klasni, estetski) ili pripadanja određenim društvenim grupama. U konačnici, arhitektura i unutrašnje uređenje doma otkrivaju pojedinačne identitete, njihov odnos pripadanja ili otpora prema prevladavajućem društvenom i kulturnom uređenju kao i njihov odnos prema osobnoj ili kolektivnoj prošlosti. Upravo su to teme izdvojene u poglavlju *Interijeri* zbornika *The Domestic Space Reader* urednica Chiare Briganti i Kathy Mezei (2012) te će odrediti i moje istraživanje arhitekture i prostorija doma u analiziranoj građi. S obzirom na specifične ratne okolnosti koje uključuju provale u dom, protjerivanje stanara i domicid, posebno ću obraditi simboličke i liminalne elemente arhitekture doma i njihovu ulogu u zaštiti i identifikaciji stanara kao i postaviti pitanje odnosa stanara, prostorija doma i okolnosti ratnog nastanjanja, odnosno oprostorenja predodžbi o domu pod utjecajem ratnih i poslijeratnih događanja.

3.4.3. Predmeti doma

Na samom početku uvodnog teksta u zbornik *At Home: An Anthropology of Domestic Space* urednica Irene Cieraad (1999a: 1) postavlja pitanje: „*Zašto pokrivamo zidove svog doma slikama?*“. Pitanje je zapravo *tko, što, zašto i na koji način* se izražava kroz velik broj predmeta koji ispunjavaju prostor doma? Kako predmeti u domu svojim izgledom, funkcijom i upisanim značenjima utječu na svakodnevni život stanara, kako ga odražavaju ili zrcale? Što sve o stanarima i njihovoj kulturi te društvenim i drugim karakteristikama njihovog okruženja govore njihovi predmeti?

Utjecajna studija o predmetima knjiga je *The System of Objects* francuskog filozofa Jeana Baudrillarda (2002[1968]) u kojoj se ispituje simbolička, komodifikacijska i simulacijska

uloga predmeta u konstrukciji društvenih i kulturnih normi. Značajan rad je i sociološka studija Mihalyja Csikszentmihalyija i Eugenea Rochberg-Haltona *The Meaning of Things: Domestic Symbols and Self* (1981) koja se bavi načinima na koje predmeti utječu na iskustvo svakodnevnog života, identitete pojedinaca i zajednica, obrasce ponašanja i odnose u zavisnosti od društvenog konteksta i aktualnih trendova.⁶³ Autori su u svoju studiju uključili i afektivnu i značenjsku vrijednost stvari (uspomene, postignuća), kulturno-društvenu (baštinski ili religiozni predmeti), kao i onu materijalnu (umjetnička djela, antikviteti i sl.). Arjun Appadurai je svoje istraživanje utemeljio u društvenom životu stvari (knjiga *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 1986) prateći stvari dok cirkuliraju između različitih subjekata, mijenjajući pritom svoja značenja i vrijednosti ovisno o samim vlasnicima, ali i o njihovom kulturnom kontekstu, pritom ističući i mjesto razmjene kao važnu točku društvenih interakcija. Witold Rybczynski (1987) je istražio ulogu predmeta, aparata i namještaja u poboljšanju efikasnosti i udobnosti stanovanja. Kulturnoantropološki pristupi predmetima u prostoru doma, bez obzira radi li se o istraživanjima „kod kuće“ ili etnografijama koje ne možemo okarakterizirati kao etnografije bliskog, primijenjeni su i u već spomenutim izdanjima *About the House: Lévi-Strauss and Beyond* (1995, urednici Janet Carsten i Stephen Hugh-Jones), *House as a Mirror of Self* (2006[1995]) autorice Clare Cooper Marcus) i *At Home. The Anthropology of Domestic Space* (1999), urednice Irene Cieraad. Nastavno na navedena istraživanja predmete u domu vidim kao odraz individualnih i kolektivnih pripadanja i identiteta, ali i kao odraz društvenih, kulturnih, ekonomskih i drugih čimbenika (lokalnih i globalnih).

Istaknuti znanstvenik područja antropologije predmeta britanski je antropolog Daniel Miller, autor nekoliko knjiga o društvenoj, simboličkoj, fenomenološkoj i psihološkoj ulozi (kućnih) predmeta u ljudskoj svakodnevnici (v. *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, 2001; *The Comfort of Things*, 2009; *Stuff*, 2010), odnosno o aktivnom sudjelovanju elemenata materijalne kulture doma u konstrukciji života pojedinaca i zajednica. Miller odnos prema predmetima tretira kao sinegdohu odnosa prema drugim ljudima te osporava kritiku materijalizma kao neutemeljenog u ljudskoj prirodi. Upravo suprotno, tvrdi da su neindustrijska društva jednako vezana za predmete i materijalnu kulturu, kao i ona industrijska. Prihvatanjem aktivnog sudjelovanja predmeta doma u konstrukciji života i pojedinaca i zajednica, kako to navodi Miller, kroz ideju o predmetima kao lokatorima osobnih

⁶³ Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton su istražili osamdeset „običnih“ čikaških obitelji i predmete u njihovim domovima (1981).

i kolektivnih identiteta i pripadnosti, društvenih prijepora, normi i trendova, očekivanja i želja, predmetima kao namjerno postavljenim putokazima koji govore o stavovima, vrijednostima i statusu stanara te dinamikama moći i nejednakosti (unutar i izvan prostora doma), moje istraživanje usmjerava na analizu *opredmećenja* predodžbi, planova, želja stanara u prostoru doma u određenom prostorvremenskom okruženju.

Novija se istraživanja sve više odnose na otkrivanje emocionalnih veza s predmetima, afektivne moći predmeta i načina na koje predmeti postaju dio priča, obiteljskih i društvenih povijesti i nasljeđa kao i ključni elementi tvorbe kolektivnih i individualnih identiteta. Premda se nisu bavili isključivo kućnim predmetima, za to su područje značajni radovi Sare Ahmed (na primjer „Happy Objects“, 2010) te zbornici *The Object Reader* (2009, urednici Fiona Candlin i Rainford Guins) i *Sensitive Objects. Affect and Material Culture* (2016, urednici Jonas Frykman i Maja Povrzanović Frykman) o kojima će biti više govora u teorijsko-povijesnoj preglednoj cjelini posvećenoj afektima i osjećajima vezanim uz prostor doma. Iz predstavljene je literature razvidno kako materijalizirani artefakti doma utječu na i/ili kreiraju i izvedbene aspekte života pojedinaca i zajednica, odnosno da ujedno nose i performativnu ulogu u procesu stanovanja. Fizička struktura kuće i njezini materijalni elementi usko su povezani sa svakodnevnim kućnim praksama te time predstavljaju i značajnu istraživačku nišu kulturnoantropološkog pogleda na prostor doma.

3.5. Prakse stanovanja i nastanjivanja

Idući korak u cjelovitom sagledavanju fenomena „dom“ predstavlja detektiranje njegove, kako to nazivaju autorice knjige *Misliti etnografski*, djelatne manifestacijske i performativne komponente (Škrbić Alempijević et. al. 2016: 24). Takav se pristup odnosi na prakse koje se odvijaju u prostoru doma budući da pojedince i njihov način života nisu oblikovale samo ideje ili predmeti, nego i njihove djelatne akcije. Premda istraživanje praksi, navika i običaja kultura i naroda spada u temeljne teme etnologije i kulturne antropologije od njezine institucionalizacije, istraživanje svakodnevnih praksi kao odraza kulture, odnosno stavljanje praksi u fokus istraživanja, oslanja se na suvremenije pristupe oprostorenju kulture te tako i oprostorenju ideje doma.⁶⁴ Kada se dnevne rutine ne promatraju kao pozadina, nego *kao subjekt*, otkrivaju se dublja značenja kulture stanovanja kao i identitetske odrednice samih

⁶⁴David Morley ističe kako su kulture ukorijenjene u običnim, neprimjetnim, a ipak specifičnim svakodnevnim praksama, navodeći kao primjer nešto drugačiji raspored robe u švedskom supermarketu za razliku od onog u norveškom (2000: 39).

stanara. Valja imati na umu dijalektički, ponekad prijeporni odnos između pojedinačnih, lokalnih praksi i onih proizašlih iz interesa različitih vladajućih ideologija. Upravo zbog te dvoznačne, pa i višeznačne uloge svakodnevnog života u odnosima moći, svakodnevica se često, prema Joeu Moranu, „zanemaruje i zamagljuje“ u medijskom, političkom, pa i akademskom diskursu (2011[2005]: 6-7).

Suvremeni koncepti „stvaranja doma“ (engl. *homemaking*) obuhvaćaju svakodnevne i nesvakodnevne prakse zamišljanja, realizacije i prezentacije doma s ciljem oblikovanja prostora prema potrebama i vrijednostima stanara te društvenim normama.⁶⁵ Također, kako navodi Patrick Chan, i pogreške su dio procesa stvaranja doma, kao i anticipacija budućih potreba ili događaja (2012[1994]: 280). Stvaranje doma ujedno podrazumijeva i kompleksne procese donošenja odluka (Ingold 2000[1995]), pri čemu valja naglasiti da se ne radi samo o odlukama stanara vezanim uz planiranje i organizaciju kućnog života (Douglas 2012[1991]) ili odlukama o odabiru i kupnji kuće ili stana (Moran 2011[2005]; v. i Morley 2012[2003]), nego i o slojevitim odlukama graditelja stambenih objekata, trgovaca nekretninama, proizvođača namještaja i opreme, tvoraca nacionalnih politika i sl. (v. Shove 1999: 142; Moran 2011[2005]). Kulturnoantropološki pristupi u koncepte stvaranja doma uključuju i načine korištenja prostora (de Certeau (2003[1990]), kao i analizu značenja i vrijednosti koje se stanovanjem kao procesom upisuju u prostor (Bourdieu 1970). Navedeni se procesi najjasnije razaznaju kroz analize svakodnevnih akcija, djelovanja (pa i zamišljanja i planiranja) koje se odvijaju u prostoru doma. No, treba napomenuti da prakse nisu vezane samo uz svakodnevnicu, nego i uz rituale, blagdane te zajedno čine ono što se naziva stanovanjem. Prije razrade diskurzivnih pristupa praksama stanovanja, potrebno je povezati teorijske postavke vezane uz svakodnevnicu s pojmom doma.

Svakodnevica podrazumijeva sve ono što pojedinci i zajednice rade na dnevnoj bazi ili kao dio dužeg luka života, što je strukturirano ritualima, kako običnim tako i onim specifičnim, ispunjenim značenjima (Fischer-Nebmaier 2015: 4). Radi se o onome što prolazi neprimijećeno (poput odlaska u kupovinu, vožnje automobilom na posao ili pripremanja obroka), a ipak čini dio života ljudi te oblikuje njihovu kulturu, identitet i društvene odnose. Glavnina svakodnevice odvija se upravo kroz procese stanovanja, uglavnom, ali ne i nužno u prostoru doma.

Proučavanjem kućne svakodnevice stječe se uvid u način života i kulturu stanovanja pojedinaca i društvenih grupa. Načini na koje ljudi organiziraju i provode vlastite živote unutar

⁶⁵U svom kompleksnom razmatranju stanovanja Martin Heidegger povezuje *stvaranje mjesta doma* s osjećajima pripadanja, autentičnosti i rasta, odnosno s oblikovanjem i prilagođavanjem životnog prostora prema suštini postojanja i autentičnosti onih koji taj prostor nastanjuju (2001[1971]).

privatnog prostora doma, ključni su za razumijevanje identiteta stanara, ali i društvenih struktura i dinamika. Stoga analiza rutinskih aktivnosti koje se odvijaju u kući, kao što su priprema obroka, čišćenje, briga o djeci, spavanje i sl. vodi boljem razumijevanju društvenih, rodni, generacijskih i drugih odnosa i uloga. Iz teorijskih razmatranja, posebno onih usmjerenih na pojedine kućne aktivnosti, proizlazi kako se društvene i kulturne promjene manifestiraju u svakodnevnom okruženju obitelji i kućanstva (na primjer utjecaj tehničkog razvoja na raspored poslova u domu i sl.), kao i obrnuto, prakse stanovanja utječu na kulturne i društvene dinamike šire zajednice, kao i na gospodarske i ekonomske tokove.⁶⁶ U radu ću istražiti dijalektički odnos kućne svakodnevice i društvenog i političkog okruženja rata, upravo kroz analizu pojedinih svakodnevnih praksi ratnog nastanjivanja.

3.5.1. Istraživački pristupi praksama stanovanja i nastanjivanja

Termini „stanovanje“ i „nastanjivanje“ (engl. *dwelling, inhabiting*) označavaju održavanje i provođenje života u prostoru koji je za to namijenjen, pri čemu se u znanstvenom diskursu pojam „nastanjivanje“ češće koristi vezano uz migracijske teme i koncepte multilokalnog i/ili hibridnog stanovanja (poput izbjegličkog, dijasporskog i sl.), budući da se radi o svojevrsnom zaposjedanju, uglavnom novog prostora kao i usvajanju novih navika (*habit* = navika), dok se pojam „stanovanje“ pretežnije koristi u smislu autohtonosti i fiksiranosti u jednom mjestu.

Istraživanja praksi stanovanja i nastanjivanja uključuju načine na koje ljudi biraju, oblikuju, grade, organiziraju i koriste prostor doma i njegove elemente (arhitekturu, prostorije, predmete i sl.) te kako se ti načini mijenjaju tijekom vremena i pod utjecajem različitih čimbenika, sve u svrhu održavanja i unapređenja života stanara. Kućne prakse odražavaju kulture, tradicije, vrijednosti, norme i običaje pojedinaca, zajednice ili društva, ali i šire društvene i kulturne promjene i trendove. Istraživanja kućnih praksi daju odgovore na brojna pitanja kao na primjer: Kako društveni odnosi, društvene i kulturne norme i vrijednosti utječu na projektiranje i stil gradnje i opreme doma te kako utječu na rutinizaciju i raspodjelu poslova u kućanstvu? Kako se kroz svakodnevne i ritualne prakse mogu razumjeti vjerovanja i običaji stanara, kao i njihova pripadnost određenoj zajednici? Tko i na koji način utječe na promjene praksi stanovanja i kako ljudi prilagođavaju i modificiraju svoje navike i kućne aktivnosti kako bi se prilagodili novim uvjetima? Kako prakse u domu predstavljaju načine kontrole nad

⁶⁶Tako promjene praksi objedovanja u suvremenom društvu utječu, na primjer, na razvoj uslužnih dostavnih servisa poput „Wolta“. Takve i slične teme vezane uz međudjelovanje kućne svakodnevice i društvenih, političkih, ekonomskih i gospodarskih dinamika šireg okruženja tek treba istražiti.

narativima osobnog identiteta ili identiteta određene (posebno manjinske) zajednice? Odgovori na postavljena pitanja pomažu shvaćanju da kuća nije samo ideja niti samo opremljeni fizički prostor, već je i kompleksna *kulturna praksa* koja oblikuje svakodnevicu i identitete stanara, kao i identitete prostora u kojem stanari žive.

Interes za to kako ljudi žive u različitim dijelovima svijeta temelj je kulturnoantropološke discipline. Ranija istraživanja uglavnom obuhvaćaju ritualne prakse nastavno na Arnolda van Gennepa (1960[1909]) koji je istakao ritualnu ili obrednu procesnost ljudskog života (rođenje, inicijacija, brak, roditeljstvo, starost, smrt) izučavajući pojedine periode kroz trenutke prijelaza iz jednog u drugi, odnosno načine njihova obilježavanja. Istraživanjem ritualnih praksi etnolozi i kulturni antropolozi dolazili su do saznanja vezanih uz vjerovanja pojedinih naroda i njihov odnos prema životu, smrti i cjelokupnom kozmosu.

Začetnikom teorije svakodnevnih prostornih praksi kao i implementacije pogleda „odozdo prema gore“ smatra se francuski filozof i sociolog Henri Lefebvreu koji je svojom trodijelnom studijom *Critique of Everyday Life* (2014[1947;1961;1981]) otvorio pitanje značenja svakodnevice kao točke dijalektičkog križanja osobnih i društvenih dinamika, potreba i interesa, aktivno pritom potičući na pojedinačni angažman usmjeren na promjenu društvene stvarnosti.⁶⁷ U tom je smjeru drugi značajan korak napravio Michel de Certeau koji u knjizi *The Practice of Everyday Life*⁶⁸ (1988; 2003[1990]) razmatra načine na koje ljudi koriste i interpretiraju svoju svakodnevicu u okviru društvenih i kulturni normi. De Certeau razlikuje dvije različite metode: „strategije“ planiranja i organizacije prostora vladajućih ideologija i „taktike“ običnih ljudi u prilagođavanju prostora svojim potrebama, željama i svakodnevnom životu.⁶⁹ Sličan pristup od pojedinaca prema vrhu hijerarhijske društvene strukture („odozdo prema gore“) zamjetan je i u radu hrvatske etnologinje Dunje Rihtman-Auguštin (1988) koja se bavila proučavanjem svakodnevnog života u svjetlu društvenih i političkih utjecaja i promjena, stavljajući u prednji plan dnevne rutine preko kojih se prenose i pregovaraju vrijednosti, norme i kulturni obrasci određene zajednice ili društva. Rihtman-Auguštin nastoji prepoznati načine na koje se svakodnevni život mijenja i prilagođava različitim društvenim,

⁶⁷Lefebvreove marksističke ideje i kritika kapitalizma utjecali su na 1968-aške studentske pokrete.

⁶⁸Francuski original *L'invention du quotidien* objavljen je 1980. godine. Hrvatski prijevod je izašao 2003. pod nazivom *Invencija svakodnevice* (prijevod Gordana Popović). De Certeau je pratio svakodnevni život, hodanje, imenovanje, naracije, pamćenje grada, odnosno „taktike“ koje koriste pojedinci kako bi stvorili vlastite prakse.

⁶⁹Na tragu de Certeaua, neki su se autori bavili načinima na koje stanari oblikuju svoje stambene prostore mimo ili usprkos strategija urbanista i projektanata te vladajućih ideologija, prilagođavajući ih sebi ili ih personalizirajući (v. Jansen 1998; Cohen 2012[2006]). Low i Lawrence-Zúñiga navode obnove baštinskih lokacija u svrhu postizanja određenih ideoloških ciljeva, poput uređenja memorijalnih kuća ili pohranjivanja i izlaganja elemenata baštine u privatnim domovima (2003a: 34).

ekonomskim, pa i tehnološkim čimbenicima, odnosno kako se ljudi prilagođavaju promjenama ili kako te promjene utječu na njihove svakodnevne prakse.

Napokon, za sveobuhvatno razmatranje ljudske svakodnevne ispunjene strategijama i taktikama ključan je i, gotovo paralelni, rad američkog kulturnog kritičara Johna Fiskea koji u dvije knjige, obje iz 1989. godine, svakodnevici pristupa kroz prizmu popularne kulture (*Reading the Popular*, 1989 i *Understanding Popular Culture*, 2001[1989]), istražujući utjecaj koji strukture moći imaju na pojedince posredstvom popularne kulture, ali i obrnuto, utjecaj koji pojedinci i zajednice, putem popularne kulture, imaju na upravljačke strukture (posebno apostrofirajući značaj televizijskog medija). Bez obzira što su se i Lefebvre i de Certeau bavili pretežno javnim urbanim prostorima, a Fiske širom medijskom i kulturnom slikom, navedeni se koncepti itekako mogu primijeniti i na prakse stvaranja doma kroz izučavanje utjecaja različitih ideologija, struktura moći i medijskih prezentacija na kućnu svakodnevnicu, kao i utjecaja domaćinstava na sisteme upravljanja politikama i gospodarstvima. Osim međudjelovanja kućne svakodnevne i društvenih struktura, u radu uzimam u obzir i činjenicu da je i igrani film jedan od medijskih alata koji sudjeluje u navedenim dijalektičkim procesima.

Jedna od prvih etnografskih studija posvećenih području djelatnih aktivnosti vezanih uz dom knjiga je Mary Douglas *Čisto i opasno: analiza predodžbi o nečistom i zabranjenom* (2004[1969]). Premda se knjiga bavi društvenim, kulturnim, religijskim i kozmološkim značenjima dijalektičkog odnosa čisto - nečisto, postavlja i temelje izučavanja određenih praksi kao značenjskih akcija u svrhu stvaranja doma. Na sličnom strukturalističkom tragu je i analiza berberske kuće Pierrea Bourdieua (1970) koji kroz pregled svakodnevnih kućnih praksi detektira društvene odnose i kulturne sisteme šire zajednice.

Pierre Bourdieu je postavio teoriju *habitusa*, odnosno *otjelovljenih praksi* (1984), standardiziranih, gotovo automatiziranih akcija. Kao bića navika i iskustva, ljudi razvijaju brojne bihevioralne, kognitivne i afektivne rutine kretanja kroz prostor. Posebno se to odnosi na uzorke kretanja i ponašanja u prostoru doma kao privatnoj domeni „pod kontrolom“ (moguće je i u mraku doći do prekidača za svjetlo ili do kupaonice). Krećući se u prostoru tijelo „čita“ kuću, pamti i usvaja određene pokrete koji prelaze u navike, odnosno otjelovljeno kretanje. Kulturnoantropološko razumijevanje otjelovljenih praksi odnosi se na uvjerenje da su kulturne norme, vrijednosti i obrasci ponašanja integrirani u tijela pojedinaca upravo kroz svakodnevne fizičke i emocionalne interakcije s okolinom, postajući tako dijelom načina na koji ljudi žive, osjećaju, kreću se i komuniciraju (usp. Hamon 2012[1992]; Amato 2016: 109-10). David Morley otjelovljene prakse povezuje i sa sistemom prenošenja obrazaca kretanja i ponašanja

kroz generacije (2000: 20).⁷⁰ Otjelovljene prakse predmet su i novijih istraživanja vezanih uz „čitanje kultura“ iz prostornih praksi. Tako na primjer Clive Knights (2012[1994]) analizira društvene norme i kulturne obrasce stanovnika antičkog Rima krećući se kroz ruševine pompejskih kuća, pri čemu otkriva pompejsku kuću kao paradigmu načina razumijevanja svijeta njezinih stanara.

Povezano s prevladavajućom idejom o „svijetu u pokretu“ (posebno u okolnostima migracijskih kretanja) kao i razumijevanjem kulture, ne samo kao oprostovene, nego i ovremenjene (Harvey 1990[1989]; Massey 1994; Morley 2000), devedesetih godina prošlog stoljeća se i kuće počinju doživljavati kao promjenjive, u procesu konstrukcije, dekonstrukcije i rekonstrukcije (usp. Carsten i Hugh-Jones, ur. 1995) te prevladavaju koncepti aktiviranja ili oživljavanja prostora doma (pretvaranja prostora u mjesto) upravo kroz prakse (Casey 1996: 34; Gupta i Ferguson 1997a: 6; Rodman 2003: 207; Low i Lawrence-Zúñiga 2003a: 13). John Berger navodi kako dobrovoljni i nedobrovoljni migranti mogu pronaći dom isključivo u „setu rutinskih praksi“, u ponavljanju habitualnih interakcija i načina ophođenja (John Berger prema Rapport i Dawson 1998a: 7). David Morley definira dom kao stanište (engl. *habitat*) s određenim izvedbenim načinom života i djelovanja (2000: 47). Shelley Mallet (2004) dom pozicionira u područje „između“ (engl. *in-between*), između željenog i življenog doma, između zamišljaja „idealnog“ doma i svakodnevnih kućnih praksi (uključujući time i prošlost kao zadano, sadašnjost kao trenutno te budućnost kao planirano stanovanje).⁷¹

Teme konstrukcije, dekonstrukcije i rekonstrukcije doma proizvele su istraživanja vezana uz „gradnju doma“ u širem i u užem smislu, odnosno „gradnju (kuće)“ kao fizičke materijalizacije određene ideje u obliku konkretne građevine, ali i „gradnju (doma)“ u smislu povezanosti između procesa stvaranja fizičkog prostora i šireg kulturnog identiteta, često formuliranog i kao „gradnja doma kao gradnja kulture“.⁷² U tom području svakako treba istaknuti rad Tima Ingolda koji je izučavao vještine gradnje doma (uspoređujući ljudsku gradnju s gradnjom životinjskih nastambi), ističući učenje iz vlastitog iskustva i procese odluka i izbora kao temeljnu prednost ljudske gradnje.⁷³ Proces izbora i donošenja odluka različitih aktera (onih

⁷⁰ Prostor doma predstavlja, kaže Morley, *mnemoniju* koja u arhitekturi, prostorijama i fizičkim elementima pohranjuje obrasce ponašanja i određene vrijednosti koje djeca usvajaju slijedeći kretanje roditelja (2000: 20).

⁷¹ Na navedenim se temama u velikom mjeri bazira i odabir radova za antologijski zbornik o domu urednica Chiare Briganti i Kathy Mezey *The Domestic Space Reader* (2012).

⁷² Navedeni koncepti nastaju pod utjecajem ontološkog razmatranja gradnje i stanovanja u smislu kreiranja okruženja za nastanjivanje bitka filozofa Martina Heideggera (2001[1971]).

⁷³ Poznata usporedba ljudske i životinjske gradnje Tima Ingolda govori kako je dabrova jazbina proizvod dabrova „dabrovanja“, odnosno njegovog načina života, a da je kuća ili stan proizvod aktivnosti ljudskih graditelja (2012[1995]: 31; 2000[1995]: 175).

„odozgo“ i onih „odozdo“) istraživali su, između ostalih, Mary Douglas (1991), Elizabeth Shove (1999: 142), Munro i Madigan (1999). Slijedom navedenih, Joe Moran analizira prakse odabira, kupnje i prodaje stambenog prostora kao i načine na koje se u suvremenim društvima prezentira vrijednost te društveni i kulturni značaj pojedinih lokacija ili građevina (2011[2005]).

S druge se strane istraživanja usmjeravaju na svakodnevne kućne prakse u smislu održavanja doma i elemenata u domu „u svrhu podržavanja života“ (Putnam 1999: 145). Radi se o radnjama, akcijama i uprizorenjima određenih događaja u obliku svakodnevnih, periodičnih i društvenih praksi poput pranja suđa, zajedničkog gledanja finala svjetskog nogometnog prvenstva, obilježavanja godišnjica i sl. Istraživanja se u tom području granaju ovisno o odabranoj praksi i postavljenoj istraživačkoj hipotezi. Peter King je knjigu *The Common Place. The Ordinary Experience of Housing* (2018[2005]) posvetio kući kao svojevrsnom uslužnom prostoru za održavanje života i napredak ukućana. Laermans i Meulders (1999) istražuju razloge i korijene postepene domestikacije i privatizacije kućanskih poslova. Renée Hirschon (kao i Lévi-Strauss prije njega) istražuje prakse pripreme hrane kako bi razmotrio odnose čisto - nečisto i unutrašnje - vanjsko u zapadnoj kulturi (2012[1993]). Značajniji broj radova je posvećen održavanju, pripremi i konzumaciji hrane kao markerima očuvanja tradicije, odnosa prema okolini i zdravlju, društvenog života obitelji.⁷⁴ Iz sličnog diskursa polaze radovi posvećeni temi higijene i održavanja čistoće kuće i njezinih ukućana vezani uz koncepte odgovornosti, zdravlja, modernizacije doma i društvenih odnosa u domu (Rybczynski 1987; Cieraad 1999b). Poseban interes je iskazan za temu pranja rublja (v. Laermans i Muelders 1999; Van Herk 2012[2008]; Pink et al. 2020[2017]). Vezano za svakodnevne ili uobičajene kućne prakse, neka se istraživanja bave medijskom prezentacijom stvaranja doma kroz analize televizijskih emisija o uređenju doma, „uradi sam“ ili „makeover“ formata, medijskih prikaza „idealnog“ ili „sretnog“⁷⁵ doma itd. (Morley 2012[2003]; Moran 2011[2005]; McElroy 2006).

Brojna istraživanja polaze iz diskursa društvenih odnosa unutar domaćinstva i odnosa ukućana prema vanjskom svijetu (nastavno na postkolonijalnu i feminističku kritiku), bilo da se radi o generacijskim, klasnim, rasnim ili rodnim odnosima. Najznačajniji korpus radova bavi se temom rodne raspodjele kućanskih poslova odnosno pozicijom žene (supruga, majke) u odnosu na rad potreban za održavanje prostora doma i njegovih ukućana, što uključuje

⁷⁴ O pripremi hrane i praksama objedovanja vidi i: Mintz 1985; Morley 2000; Blunt i Dowling 2006; Amato 2016.

⁷⁵ Godine 2004. izašla je ilustrirana kolekcija dvadeset priča o stanovima poznatih osoba iz javnog života pod nazivom *Sretni stanovi* autorice Sanje Muzaferije.

povijesne preglede, etnografske studije, pitanja proizvodnje robe, ideologija i moći, kao i pitanja vezana uz tvorbu identiteta i različite oblike otpora od kojih ističem samo značajnije, one koji su pokrenuli daljnja pregovaranja o temi feminizacije kućanskih poslova, njezinih uzroka i posljedica: Charlotte Perkins Gilman (2012[1903]); bell hooks (1990), Iris Marion Young (1997), Dolores Hayden (2012[2002]), Blunt i Dowling (2006), Brun i Fabos (2015), Pink et al. (2020[2017]). Navedene su feminističke perspektive dovele do zahvaćanja doma, do tada smatranog intimnim i privatnim, kao mjesta akcije i reakcije, mjesta konzumacije i mjesta otpora.

Za moje je istraživanje posebno značajna grupa radova usmjerenih na dramatične promjene mjesta stanovanja i stambenih uvjeta kao što su okolnosti prognaništva ili rata te na analize prilagodbi i taktika koje stanari koriste kako bi, i u drugačijim okolnostima, kreirali i rekreirali „mjesto zvano dom“. Na području ratnih praksi stanovanja, hrvatska je etnologija u devedesetim godinama prošlog stoljeća proizvela zamjetan broj radova (Čale Feldman, Prica i Senjković 1993; Povrzanović 1993; Prica 1993; Jambrešić Kirin i Povrzanović 1996; Povrzanović 1997; Povrzanović Frykman 2019). U recentno su vrijeme istraživanja svakodnevnih kućnih praksi u vrijeme pandemije COVID-19 donijela nove uvide u predodžbe o domu kao mjestu sigurnosti i/ili zatočenosti te kreirala novu kategoriju praksi u medijima prezentiranu kao „novo normalno“ (Parsell et. al. 2020).

Kategorija „novog normalnog“ predstavlja nišu u koju smještam vlastito istraživanje koje podrazumijeva dom kao proces u postupku stalne transformacije navika i svakodnevnih praksi kako bi se održao, pa i unaprijedio život stanara. Pratit ću upravo procese (ne)prilagodbe na ratne uvjete te koje posljedice ono ima (ovisno o predznaku) na kvalitetu života i napredak stanara.

3.5.2. Dom kao proces ili domovanje (homing)

Naizgled se doima kako se svakodnevica odvija mimo velikih društvenih i političkih promjena i utjecaja, što, međutim, nipošto nije tako. Povijesni i recentni događaji (poput ratnih sukoba ili pandemije) ukazuju ne samo na to da uobičajeno može biti naglo prekinuto, nego i da se može jednako brzo transformirati i postati tzv. „novo normalno“. Osim toga, transformacije svakodnevice mogu biti i poticaj i pokretač društvenih promjena (usp. Moran 2011[2005]: 307). Zanimljivo je „držanje za“ ili čvrsto ustrajanje u određenim svakodnevnim praksama usprkos promijenjenim okolnostima, odnosno razumijevanje rutina određene zajednice kao njihov

prepoznatljiv „način života“, kao ono po čemu se razlikuju od drugih zajednica.⁷⁶ Henri Lefebvre ističe kako su jedine istinske ljudske promjene one koje prođu do supstance svakodnevnog života i na njoj ostave svoj trag (Lefebvre prema Moran 2011[2005]: 318-9). Stvaranje doma predstavlja neprestani proces, predstavlja promjene u domu ili vezane za dom, bilo da se radi o zamišljaju, kupnji ili izgradnji kuće, o adaptaciji, promjeni namještaja ili novoj slici na zidu, o promjeni članova kućanstva ili proslavi rođendana. Detektiranje navedenih promjena pomaže razotkrivanju, ne samo nečije prošlosti i sadašnjosti, nego i budućnosti (Putnam 1999: 145). Kako navodi Jean Amato, gradeći „ujedno i pričamo priče o sebi i o svom vremenu“ (2016: 106).

Upravo je stoga u suvremenim istraživanjima učestalo konceptualiziranje „doma kao procesa“ (Carsten i Hugh-Jones 1995a: 36-7; Blunt i Dowling 2006), bilo da se radi o procesu stvaranja predodžbi o domu, bilo o procesu materijalizacije tih predodžbi, pri čemu se oboje, i predodžbe i materijalizacije, pregovaraju i lociraju upravo kroz kućne prakse (svakodnevne, periodične, ritualne, komemorativne, ratne, novonormalne, itd.). Catherine Brun i Anita Fabos, u centar svog istraživanja migracija, pozicioniraju upravo ideju „doma kao procesa“ (engl. *home-as-process*), uključujući i imaginativne i materijalne procese stvaranja doma (2015: 12), što je razvidno i kod drugih suvremenih istraživača doma. Stoga je u recentnoj literaturi o domu zaživio novi izraz koji pretvara objekt doma u proces *domovanja* (engl. *homing*)⁷⁷ (v. Lenhard i Samanani 2021; Miranda Nieto 2021; 2021a; Bonfanti i Massa 2021), koji apostrofira događajni i procesualni karakter doma. Osim toga, naziv u sebi sadrži riječ „dom“ (engl. *home*) za razliku od uvriježenih termina „stanovanje“ i „nastanjivanje“ (engl. *dwelling, inhabiting*) što već i leksički obuhvaća ne samo materijalnu manifestaciju, odnosno nastambu, nego i idejne, odnosno predodžbene dimenzije koje su upisane u pojam doma.⁷⁸

⁷⁶ Joe Moran govori o promjenama u svakodnevnim urbanim navikama nastalim nakon učestalih terorističkih prijetnji (posebno u velikim gradovima poput New Yorka, Pariza ili Londona) (2011[2005]). Kao primjer „držanja za“ određene navike Moran navodi zvono koje svako jutro u 9:30 sati označi u New Yorku početak rada burzi. Zvono se oglasilo i 11. rujna 2001. godine nakon što su u terorističkom avionskom napadu srušeni neboderi Twin Towers (ibid.: 315).

⁷⁷ Prema Alejandro Mirandi Nieto (2021a) termin *domovanje* (engl. *homing*) je skovao Paolo Boccagni. „HOMInG - The home-migration nexus“ je bio naziv projekta kojega je osmislio i proveo Paolo Boccagni koji je, između ostalog, rezultirao knjigom *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs* (2021). Miranda Nieto *domovanje* tumači kao događaj prijelaza (za razliku od stanovanja), odnosno individualnih, društvenih i kulturnih promjena i procesa nužnih u razumijevanju prostora stanovanja kao uvjeta, ne samo za opstanak, nego i za razvoj (usp. Miranda Nieto 2021a: 168).

⁷⁸ Faten Khazaei (2021) istražujući odgovor policije na prijave kućnog nasilja u Švicarskoj, otvara i pitanje „rastakanja doma“ (engl. *home-unmaking*).

Do sada navedene istraživačke teme u recentnijim se radovima povezuju sa spletom emocija, dojmova, sjećanja, predočujući tako prostor doma kao okupljalište ili sjecište različitih, ponekad kontradiktornih, ponekad prijepornih, afekata i osjećaja *u, o i prema* materijalnim manifestacijama ideje doma o čemu će biti više govora u idućoj cjelini.

3.6. Emocionalizacija prostora doma: afekti i osjećaji *u, o, i prema* domu

Cjeloviti pregled teorijskog zahvaćanja teme prostora doma uključuje i područje doživljaja i iskustva stanovanja. Kao „četvrti stup“ građevine, odnosno konstrukta doma, uz predodžbe, njihove materijalizacije i djelatne akcije koje ih povezuju, stoji – *afekt* – sve ono što se događa u području osjećaja ili ugođaja u prostoru doma ili prema njemu. Irene Cieraad je navedeni istraživački diskurs nazvala *emocionalizacijom prostora doma* (1999a: 7).

Premda je afekt naslikan, opisan, opjevan, snimljen u umjetnosti, kulturna antropologija ga je tek odnedavno obuhvatila svojim definicijama. Urednici Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth kao i autori zbornika *The Affect Theory Reader* (2010), afekt definiraju kao nalet i potisak, prijelaz, silu, intenzitet, potencijalnost, rezonancu, skalu stanja odnosa, proces. Treba razumjeti da se kod afekta ne radi o zaključcima u stilu „da / ne“ nego u stilu „plus / minus“, odnosno o skalama koje bilježe i predznak i intenzitete nekog događaja, stanja ili odnosa, uključujući pritom čovjeka kao mjerni instrument (Seigworth i Gregg 2010: 10-1). Koncept afekta vezan je i uz različite emotivne doživljaje ili osjećaje koji afektu prethode ili nakon njega slijede.

Neki znanstvenici smatraju kako afekti i emocije nisu istoznačnice. Nastavno na tumačenje Briana Massumija, koji emociju drži rezultatom nastojanja da se afekt osvijesti (2002), Lawrence Grossberg emociju vidi kao artikulaciju afekata i određene ideologije (2010: 316). Također, Jonas Frykman i Maja Povrzanović Frykman emocije definiraju kao kulturni i osobni izričaj i odraz afekta, tumačeći afekt kao neosoban, objektivan, nenarativan i značenjski neodređen, a emociju kao osobnu, subjektivnu, narativnu i semiotički određenu (J. Frykman i M. P. Frykman prema Škrbić Alempijević et al. 2016: 14). Premda je teško povući oštru granicu, afekt bi se mogao više okarakterizirati kao poticaj ili impuls za razvijanje osjećaja (na isti način na koji je osjećaj ljubavi rezultat afekta zaljubljenosti ili nostalgija rezultat doživljaja napuštanja doma).

Premda je čovjek mjerni instrument afekta i emocija može se govoriti i o afektu prostora (pa tako i prostora doma) odnosno impulsima i osjećajima investiranim u određeni prostor ili *prema* njemu, onima koji iz prostora proizlaze (ili se u njemu potiču, konstruiraju, razvijaju). I u slučaju afekta prostora se radi o skalama na kojima se mjeri *i* predznak *i* intenzitet osjetilnog međuodnosa ljudi i prostora, pri čemu su izmjere na obje skale podložne stalnim mijenama, pa i dramatičnim promjenama predznaka.

U studijama o domu se osjećaji i afekti prostora (impulsi, intenziteti, rezonance stanara), uglavnom analiziraju preko opisa arhitekture, opreme ili predmeta, pokazujući tako da su afektivni fenomeni i osjećaji *o*, *u* i *prema* domu teritorijalizirani, odnosno locirani, oprostoreni i opredmećeni u prostoru kuće, stana ili druge nastambe. Yael Navaro-Yashin (2012: 20) afekte i osjećaje *u*, *o* i *prema* prostoru naziva njegovim *punjenjem* (bilo da se radi o interakcijama ljudi s prostorom ili arhitekturom, predmetima ili drugim ljudima). Afektivno punjenje prostora nije samo rezultat interakcije između stanara i prostora, nego i drugih (vanjskih) čimbenika integriranih putem različitih oblika prezentacija. Prema Škrbić Alempijević et al. afekt prostora (doma) je društveno, kulturno i povijesno uvjetovan (2016: 70). Stoga istraživanja različitih afektivnih fenomena i osjećaja vezanih uz prostor doma i njegove stanare od onih pozitivnih ili konstruktivnih do onih negativnih, pridonose ne samo definiranju značenja prostora doma za pojedince, nego i za zajednice, pridonose rasplitanju klupka odnosa i interakcija između dvije strane, između osobnog i društvenog, pojedinačnog i općeg, lokalnog i globalnog, suvremenog i povijesnog. Sve navedeno utječe na stanovanje u svakom pojedinom domu. Upravo zbog kompleksnosti i promjenjivosti međutjecaja onoga „odozdo“ (u domu) i onoga „odozgo“ (izvan doma), afekt prostora doma može biti čimbenikom kohezije i identifikacije članova domaćinstva, pa se govori o solidarnosti, ljubavi, brizi itd., a može biti i čimbenikom prijepora i dezintegracije poput netrpeljivosti, neudobnosti, diskriminacije i sl. Emocionalno punjenje doma, odnosno osjećaje i afekte proizašle iz domovanja, mnogi autori zajednički imenuju kao *udomljenost* ili *osjećaj udomljenosti* (engl. *homeliness* ili *sense of domesticity*) te se analizira u odnosu na stupnjeve i intenzitete pojedinih ili prevladavajućih afekata proizašlih iz međuodnosa između stanara ili između stanara i prostora kojega nastanjuju.

3.6.1. „Osjećati se doma“: osjećaj udomljenosti

Naizgled jednostavna definicija prostora doma po kojoj je „dom tamo gdje se netko osjeća doma“, rastvara široko područje, gotovo zasebno interdisciplinarno područje – teoriju afekata doma - koje povezuje kulturnu antropologiju s disciplinama poput psihologije, sociologije,

kulturne geografije, filozofije, kulturne i feminističke studije. Sintagma „osjećati se doma“ označava poznavanje, prepoznavanje i prihvaćanje određenih prostornih, društvenih i kulturnih običaja ili obrazaca ponašanja i interakcija, podrazumijeva zadovoljenje predodžbi o domu *u dostatnoj mjeri*. Također, otvara područje različitih sastavnica, emocija i afekata vezanih uz prostor doma i ljude u njemu, odnosno načine na koje ljudi doživljavaju, izražavaju, zamišljaju, znaju i sjećaju se mjesta u kojima žive, u kojima su živjeli ili će tek živjeti.⁷⁹

Afekt udomljenosti, odnosno stanje „osjećati se doma“ (pa tako i poziv „osjećajte se kao kod svoje kuće“) inaugurira područje antropologije afekata i osjećaja koji su u prostoru doma doživljeni ili animirani kako prema samom prostoru tako i prema onima s kojima se taj prostor dijeli. Ljudi i mjesta su, naime, interanimacijski povezani, budući da jedno utječe na drugo i obrnuto (usp. Basso 1996: 55).

Bez obzira na množinu recentnih diskursa okrenutih aspektima emocionalizacije prostora doma i analize osjećaja udomljenosti u različitim ili promijenjenim okolnostima (studije migracija), afektivnim su se područjem bavili i raniji fenomenološki pristupi prostoru doma koji su razmatrali *doživljaj* ili *iskustvo stanovanja* i značenjsku i afektivnu vrijednost pojedinih elemenata ili predmeta. Svakako treba izdvojiti knjigu *Poetika prostora* filozofa Gastona Bachelarda (2000[1957]) i knjigu *The Meaning of Things: Domestic Symbols and Self* dvojice autora Mihalyja Csikszentmihalyja i Eugenea Rochberg-Haltona (1981) koje predstavljaju oslonac suvremenih pristupa. Jedna od prvih antropoloških studija afekta prostora doma je knjiga Witolda Rybczynskog *Home. A Short History of an Idea* (1987) u kojoj autor kroz deset poglavlja izlaže povijesni razvoj suvremenog osjećaja *komfora* ili udobnosti doma. Rybczynski opisuje ugođajne *slojeve* u prostoru domu (nostalgija, intimnost i privatnost, kućni ugođaj, komotnost i uživanje, opuštenost, atmosfera, efikasnost, stil i suština, suzdržanost, komfor i dobrobit)⁸⁰ uspoređujući ih sa slojevima glavice luka, koji obavijaju jedan drugoga, čineći zajedno određeni dom ugodnim ili komfornim. Istovremeno Arjun Appadurai (1986) u svojoj studiji o društvenom životu predmeta otvara temu *prijenosa* značenja i vrijednosti te posljedično i različitih osjećaja i doživljaja i to putem cirkulacije predmeta između ljudi (tema vezana i uz opredmećenje prostora doma). U svjetlu aktualnih globalnih promjena intenzivnog

⁷⁹ Već se i iz samog naziva pripisanog nastambi može, kako to piše Neda Pintarić (2005), iščitati određena emotivna slika ili doživljaj (različiti doživljaj izaziva riječ kućerak ili kućica nego dvorac ili vila). Također, Regina Bendix (2019: 14) nalazi da je jezik, odnosno vokabular, prvi alat za *hvatanje* onoga kako se nastamba doživljava ili kakav tip atmosfere govornik želi dodijeliti tom prostoru (na primjer nazivanje svog doma kolokvijalnim izrazom *gajba*).

⁸⁰ Engl. *nostalgia, intimacy and privacy, domesticity, commodity and delight, ease, light and air, efficiency, style and substance, austerity, comfort and well-being* (Rybczynski 1987).

izmještanja ljudi i kultura te nesigurnosti granica, znanstvena je zajednica vratila fokus na mjesto, posebno na ono što se naziva osjećajima mjesta (engl. *senses of place*). Upravo je to naziv zbornika radova urednika Stevena Felda i Keitha Bassoa koji je otvorio pitanja načina na koje se mjesta „aktivno osjećaju“ (1996a: 7). Jedna od okosnica zbornika *At Home. An Anthropology of Domestic Space* je istraživanje načina na koje pojedinci i zajednice doživljavaju svoj dom kao i elemente u njemu (Cieraad 1999a: 7). Navedene su studije potakle brojna istraživanja ne samo vezana uz komfor (Cieraad 1999a; Crowley 2010 i 2012[2001]), nego i uz druge razvijajuće osjećaje i afekte *o, u i prema* prostoru doma poput solidarnosti (Douglas 1991; Morley 2000), efikasnosti i ugodnosti (engl. *pleasantness*) (Cieraad 2012[2002]), privatnosti (Munro i Madigan 1999), privrženosti i nostalgije (Porteous i Smith 2001), čistoće (Corbin 2012[1986]; Ozaki 2012), ljubavi prema domu (Löfgren 2003) i sl. što će utjecati na sistematizaciju afekata u ratnom i poslijeratnom domu u mojoj disertaciji.

Bez obzira na relativnu sukcesivnost istraživanja različitih emocionalnih doživljaja prostora i mjesta, može se reći da je ključna godina za utemeljenje multidisciplinarnog i interdisciplinarnog polja afekta godina 2004-ta kada izlaze dvije značajne studije: *The Transmission of Affect* Terese Brennan i *The Cultural Politics of Emotion* Sare Ahmed. Navedene autorice definiraju ključne pojmove (afekt i osjećaji) i izlažu njihovu društvenu i kulturnu uvjetovanost, prijelaznost, ali i taktike njihovih „uprizorenja“ u odnosu na dominantne modele, pa i ideologije. Štoviše, iste godine, kulturni geografi James Duncan i David Lambert u svom tekstu „Landscapes of Home“ govore o politički poticanom procesu *domesticiranja carstva* (britanske kolonijalne Indije) preko fizičkih, društvenih i kulturnih akcija s ciljem razvijanja emocija i afekta pripadanja, kako u odnosu na kolonijalni dom, tako i na onaj matični, britanski. Navedeni tekstovi afekt i emocije povezuju s prijemima postkolonijalizma, multikulturalizma, segregacije i integracije ukazujući na „režiranje“ afektivnog sadržaja s ciljem uspostavljanja moći i određene ideologije te su sva na različite načine dotakla i prostor doma kao centralno mjesto ispoljavanja ili manifestacije emocija. Tema ideološke konstrukcije afekta udomljenosti značajno je utjecala na istraživanja na području dizajna i kulturnih studija. Stef Jansen (2009) ideologizaciju afekta veže uz politike moći kroz istraživanje osjećaja udomljenosti kod bosanskohercegovačkih izbjeglica u Nizozemskoj.⁸¹ Navedena i druge studije migracija istražile su mogućnost *dislokacije* afekta udomljenosti (u prostornom i u vremenskom

⁸¹ Stef Jansen (2009) ukazuje na *afekt nade u povratak* kao ključan segment integracije itekako povezan i s politikama zemlje porijekla (BiH) i zemlje prihvaćanja (Nizozemska).

smislu) budući da se osjećaj udomljenosti odnosi na mjesto gdje se čovjek najbolje osjeća, a ne nužno na mjesto gdje stanuje (Rapport i Dawson 1998b; Morley 2012[2003]; Hayes 2007).

Upravo u odnosu na svojevrsnu politizaciju, ideologizaciju i dramatizaciju osjećaja i afekata, Peter King pristupa prostoru doma na sasvim suprotan način te kao konstitutivni afekt doma ističe njegovu *uobičajenost* ili *ordinarnost* (2018[2005]), uspoređujući afekt uobičajenog nastanjivanja metaforama „kolotečina“ i „brazdi“ (ustaljenog, utabanog, osiguranog puta). Uobičajeno se stoga može definirati kao „normalno stanje stvari“, ono koje ne primjećujemo, na koje smo prilagođeni ili akomodirani (ibid.: 30; 20). Vezano za razumijevanje doma kao mobilnog koncepta, odnosno načina stanovanja kao onoga što se nosi sa sobom pri odlascima i povratcima, *osjećaj za obično* (stanovanje) se kreira od svih mjesta na kojima je netko do tada stanovao (čak i kada tih mjesta više fizički nema) (ibid.: 69: 109). Na istom tragu je i literarno-znanstvena studija, odnosno niz eseja Kathleen Stewart *Ordinary Affects* (2007) koji se bave običnim afektima; kroz svoje partikularnosti obični afekti kreiraju obična iskustva koja potom oblikuju javne osjećaje. Diskurzivno razmatranje afekta i osjećaja, načina na koje su izazvani od različitih čimbenika i načina na koje utječu na ljudsku svakodnevicu rezultiralo je dvama zbornicima koji antologijski i tematski pregovaraju transmisiju osjećaja između ljudi i njihove okoline: *The Affect Theory Reader* urednika Melisse Gregg i Gregoryja J. Seigwortha (2010) i *Sensitive Objects* urednika Jonasa Frykmana i Maje Povrzanović Frykman (2016).

Tema „osjećaja za osjećati se doma“ (engl. *sense of feeling at home*), odnosno pitanja što čini da se netko osjeća doma i kako na taj osjećaj utječu faktori vremena i prostora, prisutna je i u recentnim istraživanjima. Paolo Boccagni i Carlos Vargas-Silva (2020) istražili su kako prostorne, vremenske, infrastrukturne i emocionalne varijable utječu na „osjećaj za osjećati se doma“ u zemlji porijekla kod ekvadorskih migranata prve, druge i treće generacije u nekoliko europskih gradova (Madrid, Milano i London). Utvrdili su da se kod istraživanih migranata, možda suprotno očekivanjima, *osjećaj za osjećati se doma* u Ekvadoru povećava, kako s vremenom, tako i gustoćom povezanosti i kvalitetom društvenih odnosa s ekvadorskim sunarodnjacima u novoj domovini. Afektivni odnos pripadnika dijaspore, odnosno migranata druge ili treće generacije prema hrvatskoj domovini i domu još nije istražen u domaćoj etnografskoj praksi premda tzv. dijaspora značajno utječe na politike, kulturnu i ekonomsku proizvodnju u zemlji.

Teoretičari afekta i osjećaja vezanih uz dom učestalo su se bavili predmetima, odnosno međudjelovanjem između predmeta i ljudi. Sara Ahmed je istražila načine na koje predmeti bude određene osjećaje u svojim vlasnicima (poput osjećaj sreće), nazivajući ih „lokatorima“ ili „pokazivačima“ afekta, budući da je u njima određeni afekt opredmećen (2010: 34; v. i

studiju o afektu sreće iste autorice 2008). Afektivan može biti i određeni prostor i to zbog njegove atmosfere i izgleda, zbog ljudi koji se nalaze u njemu, zbog događaja koji se u njemu dogodio ili se događa (ili se tek treba dogoditi) (ibid: 32-4). Afektivnim se nabojem elemenata materijalne kulture bavio i Daniel Miller u svojim istraživanjima vezanim uz stvari i predmete (2001; 2009; 2010), a treba istaknuti i brojna domaća istraživanja afektivnih fenomena vezanih uz materijalnu kulturu i svakodnevne prakse (Puljar D'Alessio 2011; Oroz i Škrbić Alempijević 2015; Škrbić Alempijević i Potkonjak 2016; Povrzanović 2019). U navedenim je istraživanjima zamjetno definiranje afekta *kao procesa*, odnosno kao djelovanja određenih društveno-političkih i kulturnih praksi svakodnevnog života kako to ističu Monique Sheer (2012), zatim koautorice etnološkog udžbenika *Misliti etnografski* Nevena Škrbić Alempijević, Sanja Potkonjak i Tihana Rubić (2016: 74) kao i Regina Bendix koja istražuje prakse pripovijedanja kao vještinu upisivanja afekta atmosfere u određeni prostor (2019: 22).

Istraživanje *atmosfera* doma jedan je od načina da se produbi razumijevanje osjećaja udomljenosti i materijalizacije određenih predodžbi o domu. Atmosfera prostora doma podrazumijeva sveukupnost prostornih karakteristika koje obuhvaćaju arhitektonske odrednice, topografski položaj, raspored predmeta, brojnost elemenata i ljudi, kao i odnose između navedenog (v. de Mare 1999; Pennartz 1999; Brennan 2004; Bendix 2019). Federico De Matteis se u recentnoj studiji bavi arhitekturom u terminima efekata koje proizvodi na subjekte i to iz vizure samog subjekta koji se susreće s arhitekturom, odnosno načinom na koji subjekti afektivno odgovaraju na prostor kojega susreću i kakvo djelovanje prema prostoru ti osjećaji izazivaju (2022). Tema atmosfere prostora doma predmet je istraživanja vezanih uz umjetnička djela književnosti, slikarstva, fotografije i filma, odnosno autorskog izričaja pojedinog umjetnika, umjetničkog stila, pravca ili epohe, koja međutim predstavljaju i građu kulturnoantropološkog diskursa s ciljem utvrđivanja čimbenika koji utječu na doživljaj prostora i emotivno iskustvo stanovanja pojedinaca i zajednica. Začetak takvog znanstvenog pristupa umjetničkim analizama predstavlja već spomenuta knjiga *Poetika prostora* u kojoj Gaston Bachelard „čita“ emotivnu geografiju doma iz poetskih slika posvećenih prostoru doma (diskurs kojega zauzimam u disertaciji).

3.6.2. Nedomski dom

Afektivne silnice se manifestiraju i kroz svoje negativne kategorije, odnosno izostanke poput sigurnost - nesigurnost, ugodno - neugodno i sl. što na skali osjećaja *u, o i prema* prostoru doma

ispisuje teme prijepornih, odnosno *nedomskih* ili defamilijariziranih domova (u stranoj nomenklaturi uvriježeni su pojmovi područja psihoanalize *unheimlich*, *unhomely*, *uncanny*). Pojmovi *unhomely* i *uncanny* engleski su prijevodi njemačke riječi *unheimlich* koju je uveo psihoanalitičar Sigmund Freud u svom eseju iz 1919. godine (2003[1919]) u kojem se bavi tumačenjem potisnutih iskustava koja utječu na našu percepciju stvarnih događaja, izazivajući, naizgled bezrazložni, osjećaj jeze i nelagode.⁸² *Unhomely* dom u svjetlu postkolonijalnih iskustava opisuje Homi K. Bhabha kao „šok prepoznavanja svijeta u domu i doma u svijetu“ (2012[1997]: 359). *Unhomey* prostor nije jednoznačno definiran, njegovo tumačenje može varirati ovisno o kontekstu i perspektivi promatrača, ali označava prostor koji izaziva nelagodu ili nesigurnost. Navedeno može biti uzrokovano, na primjer, fizičkim karakteristikama prostora (neobični oblici, nelogični raspored prostorija, neobični ili neočekivani elementi), elementima u prostoru koji nose neko simboličko značenje, a koje osoba u prostoru smatra zastrašujućim (znakovi određenog političkog sistema ili skupine) ili događajima koji su se u tom prostoru dogodili (bivši logori ili mjesta gdje su se odigrali zločini).

Važno je napomenuti da tumačenje pojma *nedomskih* prostora može varirati ovisno o kulturi, kontekstu i individualnim percepcijama (ono što se jednoj osobi može činiti *nedomskim* prostorom, drugoj osobi možda neće imati isti učinak). *Nedomskim* karakteristikama suvremene arhitekture (kao i arhitekture doma) bavio se arhitekt i povjesničar arhitekture Anthony Vidler (2012[1992] i 2001) koji je podsjetio i na Freudovu misao, vezano za Europu zahvaćenu Prvim svjetskim ratom i društvenom regresijom, kako i prostor domovine može poprimiti *uncanny* kvalitetu (Sigmund Freud prema Vidler 2012[1992]: 144). Alison Blunt i Robyn Dowling (2006) su istražile međudnos domskih i nedomskih (*homely* i *unhomely*) elemenata doma te okidače prelazaka iz jednog u drugi oblik. Značajna istraživanja, kao i u slučaju atmosfere, dolaze iz područja teorije umjetnosti, na primjer analiza *uncanny* filmskih prostora Dwaynea Averyja (2014) ili otvaranje prostora „iza *unheimlich*“, odnosno „čudnih“ i „jezivih“ prostora (engl. *weird and eerie*), kako u književnosti tako i na filmu (Fisher 2017).

⁸² *Unheimlich* doslovno znači „nedomski“ ili „nenaseljiv“, označava nešto što je nepoznato i neobično, čudno, zastrašujuće i nelagodno istovremeno, nešto što izaziva osjećaj stranosti i neprepoznavanja. Freud *unheimlich* tumači kao sklonost poznatog da se okrene protiv svog vlasnika i iznenada postaje defamilijarizirano, derealizirano, kao što se to događa u snu (Sigmund Freud prema Vidler 2012[1992]: 144).

3.6.3. *Dom kao mjesto sjećanja*

„Osjećati se doma“ podrazumijeva i čvrste veze s osobnim, obiteljskim, društvenim i kulturnim nasljeđem ili identitetom. Upravo se u domu kroz arhitektonsku strukturu, fizičke objekte, običaje, rituale i priče izražavaju i čuvaju sjećanja na određene događaje, ljude, osjećaje. Fenomen sjećanja predstavlja konstitutivni dio konstrukcije identiteta, društvenih odnosa kao i konstrukcije prostora, stoga koncept doma kao mjesta sjećanja, odnosno mjesta na kojem se stvaraju i prenose osobna i kolektivna iskustva, povezuje intimni i privatni prostor doma s osobnim identitetom, kulturnim nasljeđem i kontinuitetom sjećanja unutar obitelji ili šire zajednice. Značajan dio kulturnoantropoloških istraživanja čine analize načina na koje pojedinci i skupine stvaraju i njeguju sjećanja na događaje, ljude i običaje te kako ta sjećanja utječu na njihovo razumijevanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Miriam Kahn tako mjesta vidi kao kompleksne konstrukcije društvenih i osobnih povijesti, sjećanja i iskustava koji su upisani, ne samo u jeziku, imenima, mitovima i pričama, ritualima i praksama, nego i u samom prostoru (1996: 167-8; usp. i Bachelard 2000[1957]; Feld i Basso 1996a: 11; Low i Lawrence-Zúñiga 2003a: 22). Navedeni diskursi prostor doma razmatraju kao konstrukt individualnog i društvenog sjećanja, odnosno kao lokaciju, „kontejner“ različitih memorabilija (otjelovljenih, oprostorenih i opredmećenih sjećanja na događaje, ljude, odnose, afekte).

Clare Cooper Marcus je upozorila na simboličku reprodukciju (ponekad i nesvjesnu) prošlih domova u onim sadašnjim (2006[1995]), što je posebno zanimljivo u analizama izbjegličkih domova (Bahloul 2012[1996]), ali i izbjegličkih domovina (Gupta i Ferguson 1997a; Malkki 1997; Morley 2000). Veliki broj istraživanja vezanih uz procese migracija ističu značaj samog objekta kuće (Chevalier 1999; Sayer 2006), njezinih elemenata te posebno predmeta u konstrukciji sjećanja na dom. Bez obzira da li se radi o osobnim uspomnama poput obiteljskih fotografija ili običnim uporabnim materijalnim artefaktima, *predmeti sjećanja* predstavljaju čvrst oslonac istraživanja materijalne kulture budući da izazivaju sjećanja na članove obitelji, značajne događaje, uobičajene prakse, oblike i načine stanovanja u određenom prostorvremenskom kontekstu (Morley 2000; Moran 2006; Smyth 2006; King 2018[2005]).

Nastavno na istraživanja politika pamćenja, tema znanstvenog interesa su i ritualne kućne prakse (poput obilježavanja obljetnica rođenja ili smrti ukućana, blagdanskog objeda, pripreme zimnice i sl.) (Bougey 2006; Amato 2016), ali i svakodnevne rutine i obrasci ponašanja i kretanja u domu kao odraz i memorija određene kulture stanovanja (Morley 2000: 19-21). Memoricide, odnosno namjerno uništavanje uspomena (termin skovali Porteous i Smith 2001), česta je posljedica ratnih sukoba (pa i jedna od taktika ratovanja). Tema memoricide osnova je domaćih tekstova iz područja etnografije rata, posebno zbornika *Fear, Death and*

Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991 - 1992 (Čale Feldman, Prica i Senjković, ur. 1993), pri čemu se ne radi samo o uništavanju kuće i/ili predmeta, nego i o namjernom uništavanju obiteljskih uobičajenih i ritualnih praksi, običaja, navika (poput načina odijevanja ili praksi vezanih uz vjerska i druga uvjerenja).

Iz navedenih istraživanja razvidan je ideološki značaj oprostorenja i opredmećenja sjećanja. Naime, isti se elementi sjećanja (predmeti, prakse, akteri) pune različitim značenjima unutar različitih skupina ili kultura, kao i unutar iste kulture ali uslijed promijenjenih društveno-političkih i kulturnih odnosa i procesa. Značajan su doprinos analize politika pamćenja, odnosno procesa i strategija koje koriste društva i vladajuće strukture kako bi, na primjer kroz izgradnju spomenika, održavanja obljetnica i različitih oblika komemorativnih praksi, oblikovale i kontrolirale način na koji se prošlost predstavlja i interpretira (Nora 1996 i 2006). Radovi na tom tragu okupljeni su i prevedeni u zborniku *Kultura pamćenja i historija* (2006) urednica i prevoditeljica Maje Brkljačić i Sandre Prlende. Temi politika pamćenja doprinijeli su domaći etnolozi i kulturni antropolozi, posebno Nevena Škrbić Alempijević kroz istraživanja prijepornih komemorativna mjesta i praksi u svjetlu političkih i društvenih promjena.⁸³ Navedena tema je aktualna i u širem globalnom kontekstu, bilo da se radi o recentnom rušenju spomenika velikana-osvajaca u američkim gradovima ili o praksama obilježavanja rasnih sukoba (Pears 2020).

Emocionalizacija prostora doma (Cieraad 1999a: 7), odnosno uzimanje u obzir emocija, afekata, doživljaja, ugođaja koji se u prostoru doma i uslijed prostora doma proizvode i konstruiraju, predstavljaju neizostavni segment u analizi prostora stanovanja. Kao mjerna jedinica za navedeno uzima se stanar, a zamišljena skala na kojoj se bilježe navedeni osjetilni impulsi prikazuje i njihove intenzitete i njihov predznak. Kao nulta točka se uzima neutralna točka, odnosno stanje neprimjetnosti ili uobičajenosti (King 2018[2005]; Stewart 2007) od koje se mjeri stupanj udomljenosti (engl. *homeliness*) i u plusu i u minusu. Kada osjećaj udomljenosti postigne nedostatnu mjeru, govori se o osjećaju neudomljenosti ili nedomnosti (*unheimlich, uncanny, unhomely*) prostora stanovanja. Iz teorije proizlazi kako su osjećaji i afekti doma teritorijalizirani, odnosno umješteni, oprostoreni i opredmećeni u fizičkom prostoru stanovanja

⁸³ Škrbić Alempijević se bavila temom politika pamćenja istražujući figuru sjećanja Josipa Broza Tita (zajedno s Kirsti Mathiesen Hjemdahl 2016); istražujući komemorativne prakse vezane uz dva državnika Tita i Franju Tuđmana (zajedno s Marijanom Belaj 2017); istražujući memorijalno partizansko groblje u Mostaru (zajedno s Kristinom Ilić 2017), Spomenik Seljačkoj buni i Matiji Gupcu u Gornjoj Stubici (zajedno s Tomislavom Orozom 2015) te afekt određenog artefakta iz prošlosti (slika Josipa Broza Tita) u promijenjenim društveno-političkim okolnostima (zajedno sa Sanjom Potkonjak 2016).

te otjelovljeni u praksama, navikama, običajima i drugim akcijama stanara. Također, afekti i emocije *u, o i prema* domu su društveno, kulturno, povijesno uvjetovani i konstruirani te predstavljaju alat ideologizacije društvenog i političkog (pa i kulturnog) diskursa. Posebno je to vidljivo u politikama pamćenja i značaju koji pojedinci i zajednice daju emotivnom *punjenju* (Navaro-Yashin 2012) investiranom u određene događaje, prostore, osobe ili odnose. Dotičući tako širi društveni, kulturni i politički kontekst emotivnog punjenja (nacija, domovina, globalno tržište, masovna kultura), otvara se tema šireg mjerila doma, kao i drugih prostora koji posjeduju podudarne karakteristike i identitetske odrednice doma, ali i brojne prijepore vezane uz činjenicu što to zapravo nisu (izbjeglički dom, umirovljenički dom i sl.).

3.7. Mjerila i opsezi prostora doma

Sliku o „mjestu zvanom dom“ zaokružuju grupe pristupa koje sagledavaju različite skalarne razine i manifestacije prostora doma sabrane kroz koncept *mjerila i opsega* stanovanja, odnosno njegovog horizontalnog, vertikalnog, dijagonalnog i diskurzivnog križajućeg i preklapajućeg protezanja. Alejandro Miranda Nieto (2021a) govori o društvenoj proizvodnji i konstrukciji mjerila usvajajući metodu komparativnog istraživanja različitih mjerila prostora doma što je temelj mog pristupa prostoru doma u ovom doktorskom radu.

Horizontalno protezanje podrazumijeva prostorne areale ili obujmice doma promatrane u različitim mjerilima poput obiteljskog stanovanja, susjedstva, naselja ili grada, zavičaja, domovine, kontinenta itd. (usp. Morley 2000: 40) pri čemu pojedinci i zajednice stanuju u svim navedenim mjerilima istovremeno, kao i u više istorazinskih mjerila (poput ljudi koji rade i stanuju na jednom mjestu, dok im uža obitelj živi na drugom). Vertikalno protezanje podrazumijeva vremenske kategorije, veze s precima ili nasljednicima kroz koncepte roditeljske kuće, očevine (i djedovine), naslijeđa te zamišljaje ili projekcije budućih domova. Navedenih kategorija stanovanja, također, može biti više od jedne, budući da se može paralelno stanovati i u praroditeljskom domu i u vlastitoj nastambi. U vertikalnu se kategoriju mogu ubrojiti i adaptacije ili rearanžiranja istog prostora doma (na primjer uslijed promjene broja ukućana), što potvrđuje koncept doma kao otvorenog, u stalnom procesu promjena (usp. Massey 1994). Područje dijagonalnog, tangencijalnog i drugog protezanja stanovanja obuhvaća različite pojavnosti doma (poput bolnice, studentskog doma, vojarne, zatvora, kuće za odmor i sl.), uključujući i one na koje netko, opravdano ili neopravdano, polaže pravo. Angelika Bammer prostor doma naziva amalgamom (ili pastišem) *svih domova* što uključuje, ne samo

prvi ili primarni prostor nastanjivanja, nego i sve druge domove prethodno nabrojane, od roditeljskog i praroditeljskog, do različitih oblika privremenog stanovanja poput studentske sobe ili nekog od tipova migrantskog smještaja (1992: ix). Svi su ti domovi *utisnuti* u stanare, ostaju „trajno označeni na njihovoj osobnoj karti svijeta“ (Blunt i Dowling 2006: 1-2) te čine dio njihovog nastanjivačkog identiteta, ono što nose sa sobom kada odlaze u neki drugi dom (Rapport i Dawson 1998a: 7). Sve navedene razine se preklapaju ili nadodaju jedna na drugu, postoje paralelno jedna u drugoj i jedna uz drugu, što rezultira razumijevanjem prostora doma kao *višeznačnog* i *višerazinskog paralelnog prostiranja* te dovodi do zaključka da pojedinci i zajednice stanuju *plurilokalno* na nekoliko prostorno i vremenski odvojenih lokacija. Ta kulturnoantropološka mnogobrojnost omogućuje detektiranje individualnog i/ili kolektivnog koncepta nastanjivanja, odnosno kulture i načina stanovanja u svjetlu osobnih, lokalnih i globalnih društvenih, kulturnih, ekonomskih politika i njihovih promjena. Razumijevanje (ili usvajanje) polifonosti doma znači da se bilo koji tip nastambe može promatrati kroz predodžbe upregnute u njegovo stvaranje, kroz njihovu fizičku manifestaciju arhitektonskim elementima, opremom i predmetima, kroz svakodnevne ili iznimne prakse stanovanja, kao i kroz iskustvo, ugođaj i osjećaje koji se u prostoru stanovanja razvijaju. Iz toga proizlaze istraživačka pitanja na nekoliko razina i to tako da se postavke istraživanja jednog tipa nastambe mogu primijeniti i pregovarati na drugom, što otvara mogućnost primjene ili provjere znanja stečenih u širokom spektru istraživanja.

Pojavnosti doma mogu biti vezane i uz diskurzivne konceptualne kategorije koje se odnose na oprostorenje specifičnih odrednica, afekata, praksi, odnosa između stanara, društvenih sistema i sl. koje izvlače u prednji plan, pa se tako prostor doma može promatrati kao rodni, upisani, otjelovljeni, prijeporni, literarni i sl. (usp. Low i Lawrence-Zúñiga 2003; Briganti i Mezei 2016).⁸⁴ Navedene i druge odrednice prostora stanovanja su *nefiksirane* (dom se može od određenog momenta u vremenu identificirati kao prijeporni), doživljavaju se istovremeno i kao *opće* i kao *individualizirane* (život u dvorcu ne mora nužno značiti bogatstvo ili određenu klasnu pripadnost) te je njihova interpretacija ovisna o diskursu promatranja (dom pojedincu može predstavljati mjesto prijepora dok zajednici predstavlja mjesto komemoracije). Jedna od pojava prostora doma, a ključna za moje istraživanje, imaginarni je prostor proizveden, konstruiran i predstavljen filmskom umjetnošću.

⁸⁴ Neke razine proizlaze i iz samih naziva kojima se opisuje prostor doma. Neda Pintarić navodi različite sinonime za kuću kojima se, uz opis veličine, oblika ili materijala kuće (obiteljska kuća, dvorac, zgrada, neboder, baraka i sl.), opisuje i njezina društvena, ekonomska, kulturna pripadnost kao i tip nastanjivanja. Iz nekih se naziva poput „kućerak“ ili „kućica“ može čitati i emotivna slika kuće (Pintarić 2005).

Teme vezane za različita mjerila i opsege doma koje su zaokupile znanstvenike društveno-humanističkog područja, između ostalih, su: oblici drugog stanovanja u kontekstu izbjeglih ili prognanih osoba, dom Drugog kao kontrapunkt primarnom nastanjivanju, koncept domovine te različite diskurzivne kategorije, poput orodnjenog, prijepornog, upisanog, imaginarnog prostora doma od kojih ću mnoge navedene zahvatiti istraživanjem.

3.7.1. *Plurilokalnost doma: drugi domovi*

Koncept *drugih prostora* kao zajednički naziv za prostore koji su po svemu slični stvarnim, primarnim prostorima, ali ipak drugačiji, razvio je Michel Foucault (2017[1984]) razlikujući pritom prostore *heterotopije* i *utopije*.⁸⁵ Kao svi prostori, tako i prostor doma posjeduje svoje heterotopijske pojavnosti, odnosno prostore koji izgledom i funkcijom nalikuju prvom, originalnom prostoru, ali to nisu (primjeri heterotopije doma su hotelske sobe, kaznionice, umirovljenički domovi i sl.). Prema Čapo i Gulin Zrnić, prostori heterotopije označavaju „fizičko ili simboličko 'mjesto drugosti', suživljenje, suodnošenje i srastanje nepodudarnosti“ te kao takvi predstavljaju potentan koncept za kulturnoantropološku refleksiju suvremenih društvenih i kulturnih iskustava koja uključuju mobilne i promjenjive procese (globalizacija, migracije, hibridizacija, kreolizacija i sl.) (2011a: 56).

Upravo su suvremeni migracijski procesi usmjerili interes znanstvene zajednice na istraživanje *drugih* domova analizama različitih oblika prisilnog smještanja i udomljavanja pojedinaca i skupina izbjeglih ili prognanih iz *prvog* doma. Proces domovanja u prihvatnim centrima, izbjegličkim kampovima, hotelskim sobama temelj su za definiranje, odnosno redefiniranje ideja o domu, posebno onih vezanih uz osjećaj pripadanja i konstrukcije pojedinačnih i kolektivnih identiteta, a potom i onih izvedbenih, djelatnih, vezanih uz prakse stanovanja kao hibridne forme između onoga prakticiranog u *prvom* i onoga uspostavljenog u *drugom* domu, pri čemu se ideje o domu neprestano pregovaraju, interpretiraju, materijaliziraju i *žive* u promijenjenim društvenim, kulturnim, političkim, ekonomskim, obiteljskim okolnostima (v. Gupta i Ferguson 1997; Rapport i Dawson 1998; Morley 2000 i dr.).

⁸⁵ Konceptima *drugih* prostora bavili su se paralelno i nastavno i drugi znanstvenici društveno-humanističkog područja. Jean Baudrillard je definirao prostore simulacije tzv. *simulakre* navodeći primjere zabavnih parkova, eko-sela i sl. (2013[1981]). Marc Augé je analizirao *ne-mjesta* (poput aerodroma), postojeće prostore koji pojedince pretvaraju u anonimne grupe (2001[1992]). Ajrun Appadurai je diskutirao *kiberprostor* koji na mnoge načine simulira stvarni prostor budući da posjeduje određeni „susjedski“ oblik zajedništva (Appadurai prema Čapo i Gulin Zrnić, 2011a: 55). U uvodnom poglavlju je i *scenski prostor* definiran kao heterotopijski prostor u odnosu na onaj stvarni.

Doprinos navedenoj temi predstavlja korpus radova iz 1990-ih godina domaćih etnologa i kulturnih antropologa koji obrađuju ratnu i prognaničku svakodnevicu u okolnostima Domovinskog rata (v. poglavlje 3.5.1. *Istraživački pristupi praksama stanovanja i nastanjivanja*, str. 65). Navedena su istraživanja posebno značajna u segmentu ratnog stanovanja, što nije slučaj sa studijama koje se bave imigrantskim temama u zapadnoeuropskim zemljama. Moja disertacija predstavlja dodatni doprinos upravo na temu ratnog doma, odnosno stanovanja u okolnostima rata, budući da ta tema kasnije nije sustavno izučavana.

Najnovija se istraživanja na temu doma migranata bave odnosima primarnog i *drugog* doma u prvoj, drugoj, čak trećoj generaciji migranata, čemu je posvećen recentni zbornik *Home Ethnographic Encounters* urednika Johannes Lenharda i Farhana Samanija (2021), u kojem se istražuju granice između otuđenih i neotuđenih karakteristika doma, kao i teme susreta različitih praksi domovanja (starih i novih). Osim prevladavajućih istraživanja migrantskog nastanjivanja, studije o *drugim* domovima poput zatvora (Weinberg i Nwosu 2020), doma na kotačima (Le Bas 2020) ili skvoterske zajednice u Berlinu (Ott 2021) pružaju uvide u sposobnost pojedinaca i zajednica da (re)kreiraju dom i način stanovanja u drugačijim ili izuzetnim okolnostima.

Valja napomenuti kako gotovo da ne postoje istraživanja posvećena Foucaultovim prostorima *utopije* (doma) (2017[1984]). Za razliku od prostora heterotopije kao svojevrsne „drugosti“, prostori utopije predstavljaju njegov idealizirani prostorni odraz. Radi se o prostorima utopijskog nastanjivanja poput mjesta „Božjeg doma“ (sakralne građevine) ili „vječnog doma“ (groblja), ali i njihovim dijametralnim suprotnostima, odnosno pripadajućim *nedomskim* lokacijama poput porušenih crkava ili masovnih grobnica. Navedeno ću uključiti u svoju analizu, posebno stoga što takva mjesta nose snažne emotivne naboje i simboličke konotacije te sudjeluju u tvorbi predodžbi o domu i stanovanju.

Recentni istraživači prostora doma u analitički okvir uzimaju i zamišljaj doma u budućnosti (bilo kroz planiranje adaptacija ili preseljenje u drugi i drugačiji dom), povezujući tako prošlost i sadašnjost stanovanja s budućnošću (usp. Pink et al. 2020). Renos K. Papadopoulos u polivremensku protežnost mjesta doma smješta i zamišljaj idealnog doma odnosno „mjesto željene destinacije“ (2020: 54; usp. i Fuller 2020 i Samanani 2021) što se preklapa s temom imaginarnog doma kako ga razumijem u svom istraživanju.

Jedna se od pojavnosti *drugih* domova često nalazi u fokusu kulturnoantropoloških istraživanja, a to je dom Drugog. Pojačana kretanja i premještanja pojedinaca i grupa rezultiraju procesima kreolizacije i hibridizacije, ali i snažnije izraženim partikularizmima i antagonizmima. Kroz navedene se procese u fokus vratila tema Drugog, toliko prisutna u

klasičnim kulturnoantropološkim studijama,⁸⁶ posebno stoga što se Drugi sada nalazi u neposrednoj blizini, ponekad izrazito raspoznatljiv (žene u burkama na europskim ulicama), a ponekad i neprepoznatljiv (izbjeglice iz jugoistočne Europe u drugim europskim zemljama). Gupta i Ferguson primjećuju kako se u velikom broju slučajeva radi o formiranju individualnog ili kolektivnog identiteta upravo kroz procese ekskluzije i konstrukcije *drugosti* (1997a: 13), što dovodi do negativnih trendova s moguće tragičnim posljedicama (ratni sukobi i etnička čišćenja na području bivše Jugoslavije). Homi Bhabha nalazi kako *sebe* prikazujemo i upoznajemo i kroz načine na koje prikazujemo ono što se od nas razlikuje, kako prikazujemo ono „drugo“ (2012[1997]: 360-1). Prijepor hibridnosti kulture događa se upravo na graničnoj liniji između *mi-kao-drugi* i *drugi-kao-mi*, odnosno u neprestanom propitivanju autentičnosti svakog esencijalnog kulturnog identiteta (Homi Bhabha prema Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 47), svojevrsnoj društvenoj, kulturnoj i političkoj *konstrukciji razlika*. Upravo ću kroz filmski prikaz sličnosti i različitosti, odnosno uspostavljenog odnosa *mi-oni* s neposredno blizim (pa i bliskim) Drugim, nastojati istražiti vlastitu kulturu. U ratu u kojem zaraćene strane nastanjuju isti teritorij (kao što je to bio Domovinski rat), upravo istraživanje koncepta Drugog i *drugosti* otvara mogućnost analize i definiranja onog primarnog, polazišnog te daje uvide u ideološki uvjetovanu konstrukciju doma.

3.7.2. Mjerilo doma: domovina

Prostorni opseg *doma* nadilazi kuću ili stan, proteže se i na susjedstvo, grad, zavičaj te na *domovinu*, zasebnu društveno, kulturno, politički, povijesno, značenjski ispunjenu cjelinu.⁸⁷ To je vidljivo i iz leksema *dom* koji proširuje svoje značenje od osobnog ili obiteljskoga doma do *domovine* kao velikoga doma cijeloga naroda (Pintarić 2005: 243).⁸⁸ Koncept domovine

⁸⁶ U početku se radilo o *divljaku* iz egzotičnih krajeva kojega su etnolozi uspoređivali s civiliziranim Zapadnjakom (od strane civiliziranog Zapadnjaka), da bi potom Drugi bio lociran u vlastitom susjedstvu, često i u vlastitom domu.

⁸⁷ Često korišten termin u stranoj literaturi je njemački izraz *Heimat*, koji označava i zavičaj i domovinu. Mirjana Stančić, prevoditeljica teksta Hermanna Bausingera „Heimat (zavičaj, domovina): o jednoj mnogoznačnoj vezi“ (1990), u fusnoti napominje kako bi u prijevodu zadržala riječ *Heimat* u slučajevima kada je bilo teško razlučiti zavičajnu od domovinske komponente, osim kad se radilo o jasnim konotacijama ili već uvriježenim sintagmama u hrvatskom jeziku (opaska prevoditeljice u fusnoti br. 1, str. 47.). U mom ću radu koristiti odvojene kategorije zavičaja i domovine, kako je i u duhu hrvatskog jezika, ali i zbog potrebe jasnog razgraničavanja, a vezano uz činjenicu da se rat koji je okosnica mog istraživanja naziva Domovinskim ratom.

⁸⁸ Pojam kuće u različitim mjerilima obuhvaća i: *okućnicu* (prostor oko kuće koji joj pripada); *zavičaj* ili *domaju* (blizak prostor, mjesto odrastanja); *očevinu* ili *djedovinu* (širi prostor, pretpostavlja nasljeđivanje od prethodnih generacija) (usp. Pintarić 2005: 231). Neda Pintarić u svojoj leksičkoj analizi ovojnica doma uključuje i pojam

uključuje podudarne specifikacije kao i koncept doma, što znači da se, također, radi o društvenom proizvodu i konstrukt koji uključuje određene predodžbe i njihove materijalne manifestacije, svakodnevne prakse i set osjećaja koji ga definiraju, sve u međudnosu između prostornog društveno-političkog okvira (teritorij i nacionalna država) i onih koji ga nastanjuju (stanovnici, odnosno građani). Podudarnost između koncepta doma i domovine istaknuo je i teoretičar prostora i mjesta Yi-Fu Tuan tumačeći koncept *domovine* upravo kroz mjerilo, nazivajući domovinu „mjestom srednje veličine doma“ (2014[1997]:149). Takav pristup otvara kulturnoantropološki pogled na kompleksnost nastanjivanja na mikro i makro razini, kao i mogućnost komparativnih pristupa.

Znanstveni je interes za izučavanje domovine uglavnom usmjeren k predodžbama o oblicima pripadanja i tvorbe identiteta (nacionalnog, kulturnog, povijesnog i dr.), pa se stoga analiziraju različiti oblici otjelovljenja, oprostorenja i opredmećenja pripadanja (nacionalne reprezentacije, spomenici, nacionalni simboli), društvene i kulturne prakse (narativne, komemorativne, itd.) te vezani set osjećaja (solidarnost, domoljublje i sl.), kojima se pripadanje upisuje u prostor ili teritorij domovine. Učestale znanstveno-istraživačke teme odnose se na konstrukciju različitih društveno-kulturnih, ali i političkih narativa u svrhu izgradnje zajedničkog, uglavnom nacionalnog, identiteta.

Set odnosa između domovine i njezinih stanovnika, kompleksan je i višeznačan te podliježe mijenama u ovisnosti o društveno-političkim i kulturnim procesima i promjenama i na lokalnoj i na globalnoj razini. Radi se o svojevrsnoj ideologizaciji teritorija, odnosno kako to Yi-Fu Tuan naziva, „dramatizaciji odnosa“ između zajednica i prostora (2014[1997]: 176-8), što uključuje, da se poslužim rječnikom dramaturgije, određene aktere i određene načine uprizorenja.

Liisa Malkki napominje kako istoznačnice pojma „domovina“, „djedovina“⁸⁹ ili „majka domovina“ (srp. *otadžbina*, engl. *motherland*, njem. *Vaterland*), ističu snažnu rodbinsku vezu između stanovnika, te posljedično, nasljeđivanje (teritorija) i nasljedovanje (vrijednosti) domovine. Nastavno, izrazi poput „ukorjenjivanja“ u tlu, odnosno teritoriju domovine (Tuan 2014[1997]: 149, 154; Malkki 1997: 60-1),⁹⁰ često su korištene botaničke metafore pripadanja. U istu se svrhu koriste i određene geološke i meteorološke odrednice poput rijeka, mora, planina

vječni dom kao mjesto prebivanja duše (ibid.: 243) kojega sam u svom radu smjestila u područje heterotopijskih *drugih* domova.

⁸⁹ Stih hrvatske nacionalne himne glasi: „Stare slave djedovino“.

⁹⁰ Liisa Malkki govori o učestalom korištenju bioloških asocijacija poput „korijen“, „ukorijenjenost“, „rodna gruda“, ali i „iskorjenjivanje“ ili „čupanje korijenja“, ističući kako i sama riječ „kultura“ dolazi od riječi vezane uz obrađivanje tla, odnosno kultiviranje (1997: 58).

i sl. (primjer izraza „na brdovitom Balkanu“, „zemlja tisuću otoka“, „grad koji teče“ i sl.). Čapo i Gulin Zrnić napominju kako se radi o primordijalnim konceptima koji, međutim, još uvijek snažno konstruiraju identitete naroda i drugih zajednica (2011a: 20-1). Korištenje metafora koje označavaju trajnost, čvrstoću i pravo prvenstva, kao što su to metafore korijenja (ukorjenjivanje, iskorjenjivanje, čupanje korijenja), rezultiraju prijedporima oko pojedinih područja ili granica u rasponu od međunarodnih sudskih sporova i arbitraže do teritorijalnih oružanih sukoba. Posljedice po stanovnike domovine mogu biti protjerivanje, progon, genocid, mobilizacija u oružane snage, pogibija, zarobljavanje, smaknuće, što dovodi do promjena u predodžbama o pripadanju teritoriju, ali i do usvajanja identiteta ratne, nesigurne, prijeporne, domovine. Radi se o temama koje do sada nisu zahvaćene istraživanjima koncepta domovine, za koja, kao građa, može služiti rat za domovinu – Domovinski rat - koji se vodio na hrvatskom teritoriju.

Prostor domovine je ideološki nabijen koncept pod utjecajem nacionalnih, regionalnih i globalnih procesa i politika te društveno-kulturnih promjena (usp. Čapo 2011: 337-8). Proizvodnja i konstrukcija domovine rezultira različitim procesima inkluzije i ekskluzije, bilo da se radi o prostornim (zone, enklave, ničije zemlje) ili društvenim kategorijama (manjine, dvojna državljanstva, zabrane boravka), odnosno različitim oblicima imanja ili nemanja doma poput depatrijacije (ostanka bez domovine), multipatrijacije (posjedovanja više domovina), repatrijacije (ponovnog stjecanja domovine).

Rezultat navedenog, ali i intenzivnih globalizacijskih procesa, prema Gupti i Fergusonu može biti i *zamađljenje* ideje domovine i pripadanja određenoj prostorno-kulturnoj skupini zajedničke povijesti (1997b: 39). „Križa domovine“, odnosno križa nacionalnih država kao prevladavajućeg društveno-političkog organizacijskog konstrukta, posebno se aktualizira u postkolonijalnoj kritici koja se bavi odnosima moći između ekonomski različito razvijenih zemalja i regija (Anderson 1998[1983]; Gupta 2003; Appadurai 2003), kao i u studijama migracija koje se bave izmještenim i ugroženim skupinama (Gupta i Ferguson 1997; Morley 2000 i dr.). Benedict Anderson je formulirao koncept „zamišljenih mjesta“ i „zamišljenih zajednica“ (1998[1983]). Radi se o zamišljenim narativima, nastalim uslijed potrebe za suverenosti u odnosu na „vanjske“ kolonijalne sile, koji mogu imati pozitivne učinke poput očuvanja tradicije, baštine i običaja, ali i one negativne poput jačanja nacionalističkih i ekskluzionističkih pokreta. Navedeno se može primijeniti na većinu „malih“ nacionalnih država u svijetu globalizacije i kreolizacije kulture i kulturnog identiteta zajednica. Štoviše, predstavljaju gotovo jedini način malim narodima da se odupru „ili kolonizaciji ili istrebljenju“

(Tom Nairn prema Morley 2000: 240). Važnu ulogu u tzv. „dramatizaciji odnosa“ između domovine i njezinih stanovnika predstavljaju mediji, posebno televizije. Ulogom igranog televizijskog programa u procesu tvorbe identiteta domovine, odnosno ideologiziranja određenog (stvarnog ili zamišljenog) teritorija, bavio se Hermann Baussinger opisujući filmsku „proizvodnju sintetičkog zavičajnog sirupa“⁹¹ (1990: 54-5).

Koliko potrebni, takvi pristupi predstavljaju kočnicu prihvaćanju društvenih i kulturnih promjena u „svijetu u pokretu“. Mijenjanje teorijskih pristupa, ali i onih „na terenu“, rezultiralo je drugačijim razumijevanjem kreiranja veza između ljudi i prostora koji nastanjuju, izraženim kroz metaforu *sidrenja* u prostoru (za razliku od *ukorjenjivanja*) koja označava boravak u mjestu na određeno vrijeme te potom „dizanje sidra“ i odlazak na drugo mjesto (usp. Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 40). Navedeno ne znači kidanje spona, nego drugačiji sustav veza i drugačije razumijevanje odnosa između mjesta, ljudi i kulture, odnosno razumijevanje mjesta doma i domovine i kao povijesnog, društvenog i kulturnog konstrukta, ali i kao osobne, fenomenološke i diskurzivne tvorbe (usp. *ibid.*: 24). Takva su razmišljanja obilježila novija istraživanja, posebno ona vezana uz temu migracija (Parutis 2011; Fischer-Nebmaier et al., ur. 2015; Miranda Nieto et al. 2021). Na tragu takvih pristupa u svom ću radu istražiti koliko je i na koji način moguća takva promjena koncepta u domovini koja je prošla rat, ratna razaranja i stradanja svojih stanara.

3.7.3. Diskurzivnost istraživačkih koncepata prostora doma

Zbog širine teme kao što je to „prostor doma“, mnogi se znanstvenici bave pojedinim njenim aspektima, modifikacijama, čimbenicima tvorbe određenog fenomena. Diskurzivne konceptualne kategorizacije doma podrazumijevaju istraživački pogled usmjeren na određene procese ili čimbenike tvorbe prostora (doma). Tako urednice Setha Low i Denise Lawrence-Zúñiga radove u zborniku *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (2003) dijele u šest poglavlja ovisno o prevladavajućim aspektima tvorbe i/ili analize prostora u pojedinoj studiji (otjelovljeni, rodni, upisani, osporeni, transnacionalni prostori te prostorne taktike). Na sličan način urednice zbornika *The Domestic Space Reader* Chiara Briganti i Kathy

⁹¹ Hermann Baussinger navodi recept za *Heimat*: „...Uzme se jedna dolina u Schwarzwald u nekoliko starih imanja, postavljenih u trajno Kodak zelenilo, jedno društvo naivnih vlasnika zvonastih šešira i, kao nadopuna, rekviziti iz drugih zavičajnih krajolika kao što je čajna kućica sa Silta ili alpski pašnjak. Zatim se na tom mjestu lokalizira toplina i skrovitost, čime se apsorbiraju sve poteškoće, sve se začini s malčice problema, ali se izostavlja sve što bi moglo trajnije omesti harmoniju...“ (Baussinger 1990: 48).

Mezei (2012), neke tekstove autora raspoređuju u poglavlja rodnih, osporenih, liminalnih, književnih prostora. Uzimajući u obzir diskurzivne pristupe, najzastupljeniji su oni usmjereni na razmatranje rodnih ili orodnjenih prostora doma vezanih uz poziciju žene u domu i u društvu, što otvara pitanja jednakosti, raspodjele kućanskih poslova, diskriminacije i zlostavljanja, ali i pitanja individualnog i kolektivnog otpora. Znatno je manje istraživanjima obuhvaćena tema imaginarnih, književnih, pripovjednih prostora koji predstavljaju polazište za moju analizu.

3.7.3.1. *Orodnjenje prostora doma*

Premda su na rodnu dispoziciju prostora ukazivali i raniji teoretičari, od kojih treba svakako spomenuti Pierrea Bourdieua (1970) i njegovu analizu odnosa prostornih pozicija i uloga žena i muškaraca u berberskoj kući, feminističke su studije jedno od svojih uporišta za izučavanje pozicije žena unutar društava i kultura, pronašle u temama vezanim uz prostor doma te tako značajno doprinijele istraživanjima odnosa doma i roda u kulturnoantropološkim, sociološkim i kulturnogeografskim područjima. Orodnjenje prostora doma podrazumijeva razvijajuću svijest o tome da su u prostoru doma otjelovljeni i rodni odnosi, da se oni u domu proizvode i pregovaraju, interpretiraju i reinterpetiraju. Studije rodnih prostora doma istražuju poziciju žena u kući kroz odnose van - unutra i privatno - javno, kroz materijalne manifestacije (raspored i funkcije prostorija, oprema doma), podjelu kućanskih poslova te prijepore vezane uz rodnu neravnopravnost, različite oblike zlostavljanja i obiteljskog nasilja.

Orodnjenje prostora doma zamjetno je već u ranim stručnim, popularnim i književnim tekstovima i drugim medijima te se suvremena istraživanja ne bave samo aktualnim fenomenima nego i iščitavanjem „tradicionalnih“ radova iz „rodne“ vizure.⁹² Značajan se broj radova bavi istraživanjem prikaza žena u kućnim interijerima u književnosti ili u slikarstvu (posebno nizozemskom slikarstvu 17. i 18. st.) (Verschaffel 2012[2002] i brojni drugi). Povijest feminizacije doma (ili domestikacije žene kako to naziva Cieraad 1999b) opisao je, među ostalima, Witold Ribczynski (1987). Doreen Massey (1994: 2) distinkciju između prostora i mjesta direktno povezuje s društvenom konstrukcijom i percepcijom rodnih odnosa (prostor se percipira kao muški, mjesto kao žensko).⁹³ Rodno uvjetovanim odnosima u domu bavila se

⁹² Charlotte Perkins Gilman, američka spisateljica i zagovornica društvene reforme, još je 1903. godine govorila o neplaćenom kućnom radu žena (2012[1903]), dok je gotovo istovremeno u njujorškom časopisu savjetovano ženama da se oblače u skladu s namještajem u salonima njihovih domova (Burbank 2012[1917]).

⁹³ Massey tumači da je taj dualizam muško - žensko prenesen i na odnos vrijeme - prostor. Vrijeme se povezuje s poviješću, progresijom, civilizacijom, politikom, pa transcendirira i kodira muževnost (slobodan, izvantjelesni, univerzalan, konceptualan, apstraktan), dok se prostor kodira kao ženski princip, kao *stasis*, pasivno, depolitizirano stanje (lokalno, konkretno, opisno, specifično) (1994: 6-9).

američka arhitektica i teoretičarka Dolores Hayden koja je prostor doma vidjela kao otjelovljenje društvenih ciljeva individualizma, privatnosti, idealiziranog obiteljskog života i rodni normi (usp. 2012[2002]), zalažući se aktivno za reformu i alternativne oblike stanovanja. Brojna su istraživanja neplaćenog ženskog rada u vlastitom domu (Hayden 2012[2002]; Lofgren 2003), kao i obespravljenog ženskog rada u domovima Drugih (McDowell 2012[2007]). Marjorie Garber (2012[2000] i 2001) istražuju kako se prostor doma konstruira kroz rodno specifične uloge, norme i očekivanja. Navedena istraživanja uključuju dinamiku moći i tvorbe identiteta, što dovodi i do razmatranja doma kao mjesta otpora, rodno zadanim ulogama i drugim oblicima nejednakosti (hooks 1990). U tom smislu Iris Marion Young dom vidi kao privilegirano mjesto za čiju se pravednost treba zalagati (1997 i 2012[1997]). Jedna od perspektiva mog istraživanja bit će i projekcija rodni odnosa i pozicija žena (partnerica, majki, kćeri) u okolnostima obilježenima ratom i ratnom opasnošću.

3.7.4. Znanstvena konstrukcija doma i interdisciplinarnost

Kada se mjesta razmatraju kao proizvod i konstrukt različitih društvenih čimbenika, tada treba uzeti u obzir ne samo one političke, ekonomske, kulturne, umjetničke, nego i one vezane uz proizvodnju znanja. Marc Augé upozorava kako mjesta (pa tako i mjesta doma) konstruiraju i etnolozi i kulturni antropolozi svojim komparativnim, decentriranim, refleksivnim i multivokalnim analizama, kroz istraživanja globalizacijskih i lokalizacijskih procesa kojima način i kulturu stanovanja čine dijelom identiteta pojedinaca i zajednica (2001: 50-53; v. i Rodman 2003).⁹⁴ Iz teorijsko-povijesnog pregleda je razvidno kako prostor doma predstavlja temu kojoj se može pristupiti iz pozicije brojnih društvenih, humanističkih, tehničkih i umjetničkih disciplina koje sve istovremeno formuliraju pitanja i daju odgovore vezane uz stanovanje u određenim prostorvremenskim, uvijek promjenjivim, okolnostima.

Multidisciplinarni odgovori tvore mozaik o „mjestu zvanom dom“ u njegovoj povijesnosti, sadašnjosti i budućnosti, njegovoj lokalnosti i globalnosti. Tako su recentna arhitektonska istraživanja usmjerena na pitanja stanogradnje u kontekstu globalizacije i hiperurbanizacije, razvoja infrastrukturnih, tehničkih i tehnoloških modela za unapređenje ili održavanja kvalitete stanovanja, uključujući i ekološke studije, razvoj „pametnih kuća“ i

⁹⁴ Temom „utamničenja mjesta“ u određenom znanstvenom konstrukt bivio se Arjun Appadurai nazivajući takva mjesta „mnemoničkim zatvorima svojih stanovnika“ (Appadurai prema Rodman 2003; Appadurai 2003). Primjer navedenog je i, u znanstvenoj literaturi prisutno, spominjanje regije Balkana kao metonimije za divljaštvo („divlji Balkan“), plemenske obračune i patrijarhat (usp. Todorova 2006). Vidi i analize balkanističkog diskursa u igranim filmovima s područja bivše Jugoslavije (Matošević i Škokić 2014).

sistema za održavanje objekata (Cusato i Pentreath 2011; Sample 2016), kao i pomicanje perspektive arhitekture k antropološkim sadržajima (Schmidt III i Austin 2016; Psarra 2019).

Novije sociološke studije bave se domom kroz sociologiju stanovanja, stambene i socijalne politike te tržište stambenim nekretninama (Atkinson i Jacobs 2016; Boccagni i Kusenbach 2020) kao i utjecajem urbanizacije i globalizacije na društvene strukture i kulturu stanovanja (Glass 2021[1960]; Mallett 2004; Sassen 2018; Lees i Warwick 2022). Značajan je i doprinos temi doma znanstvenika iz područja kulturne i humane geografije budući da se u centru njihovog interesa nalazi umještanje kultura, odnosno odnos između prostora i mjesta, prirode i društva, čovjeka i okoliša kroz istraživanje različitih aspekata ljudskih aktivnosti i njihovog utjecaja na oblikovanje prostora (usp. Duncan et al. 2004; Blunt i Dowling 2006; Atkinson et al. 2008; Cresswell 2015).

Sve navedene teme su i predmet interesa etnologije i kulturne antropologije, budući da stambene politike, urbanizacija, globalizacija, dijalektički odnos čovjeka i prostora i sl. vežu uz sebe antropološke teme poput proizvodnje razlika, društvenih nejednakosti, kulturnih transformacija, hibridizacija i segregacija, procesa umještanja i izmještanja kao i spektra afekata i osjećaja proizašlih iz „biti (ili ne biti) doma“, bilo pojedinaca, bilo zajednica. Primjer takvog ispreplitanja recentna je studija *The Right to Dignity: Housing Struggles, City Making, and Citizenship in Urban Chile* (2022) u kojoj antropolog Miguel Pérez, na primjeru stanovanja doseljenika u Čile, razmatra temu komodifikacije ljudskih prava te načine civilne i aktivističke borbe za dostojanstveno stanovanje. S druge strane, filmski scenograf i profesor Alex McDowell je na USC School of Cinematic Arts pokrenuo laboratorij World Building Media Lab u kojem sa studentima, spajajući scenografsku imaginaciju, digitalnu tehnologiju i znanost „gradi svjetove“, odnosno zamišljene prostore i zajednice. Pritom se svjetovi ne grade za potrebe filmskog imaginarija, nego za potrebe različitih institucija ili industrija odnosno ekoloških i socioloških istraživanja.

Značajka recentnih istraživačkih pristupa nije samo multidisciplinarnost, nego i interdisciplinarnost, u čemu prednjače upravo kulturnoantropološke studije. Pet autorica knjige *Making Homes: Ethnography and Design* (Pink et al. 2020[2017]), od kojih su tri etnologinje, a dvije dizajnerice, nisu samo provele interdisciplinarno istraživanje i napisale etnografiju (koji zajednički supotpisuju), nego su proizvele i bogatu popratnu građu (tekstovi, video materijali, sadržaji na mrežnim stranicama).⁹⁵ Knjiga je, kako navode autorice, namijenjena istraživačima

⁹⁵ Istraživanje nastalo u sklopu četverogodišnjeg projekta LEEDR (Low Effort Energy Demand Reduction) u kojem su se okupile etnologinje S. Pink, L. Mackley i R. Morošanu i dizajnerice V. Mitchell i T. Bhamra, obuhvatilo je kuće ili stanove u Ujedinjenom Kraljevstvu, Španjolskoj, Indoneziji, Australiji i Rumunjskoj.

i dizajnerima koji prostor doma razumiju kao *mjesto promjene*. Etnologinje i dizajnerice su istraživanjem obuhvatile brojne teme od svakodnevice i kućanskih poslova preko rodne (ne)jednakosti i (ne)sigurnosti do klimatskih promjena i ekološke održivosti, usmjeravajući se ne samo na ukazivanje, nego i na kreiranje promjena (engl. *change-making*). Na istom je tragu i zbornik *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues* urednica Sanje Bahun i Bojane Petrić (2020) čiji radovi upućuju na prožimanje i međudjelovanje teorije i prakse stanovanja, što rezultira, u nekim slučajevima, aktivnim promjenama okolnosti i oblikovanja stanovanja (i kod istraživača i kod kazivača).

Na aktivnije, gotovo aktivističko istraživanje pozivaju i urednici Johannes Lenhard i Farhan Samanani u zborniku *Home Ethnographic Encounters* (2021) (čak se i naslovu nalazi riječ „susret“). Udružujući procese stanovanja i stvaranja doma (engl. *dwelling and home-making*), kako na terenu tako i u vlastitoj disciplini, urednici i autori zbornika upućuju poziv znanstvenoj zajednici na *participiranje u promjenama* uvjeta stanovanja svojih kazivača napominjući kako svaki pojedinac može biti subjektom promjene (usp. i Rapport 2020). Knjiga se bavi suvremenim izazovima stanovanja i kreiranja doma, ali i susretom etnologa i kazivača u prijepornim okolnostima njihova domovanja, što podrazumijeva sudjelovanje u odlukama i akcijama stanara na terenu (pa i u vlastitom domu etnologa). Inspirirani aktivističkim pristupom Donne Haraway urednici govore o „materijalnoj semiotici“, odnosno o stvaranju smisla, ne samo kroz proizvodnju teksta, nego i fizičkog i društvenog angažmana (Lenhard i Samanani 2021a: 23).⁹⁶ Takva praksa premješta etnografsku refleksivnost iz *pozicionalnosti* u *praksu* (ibid.: 28) te preimenuje kazivače u suradnike i kolege.⁹⁷

Premda doktorsko istraživanje provodim sama, ono je interdisciplinarno, budući da mu pristupam iz dvostruke pozicije etnologije i scenografije te se u njemu, osim na kulturnoantropološku tradiciju, oslanjam i na rad kolega filmskih umjetnika, na njihova znanja i iskustva u konstrukciji, proizvodnji i prezentaciji filmskog doma i načina i kulture stanovanja imaginarnih, filmskih likova.

⁹⁶ Lenhard i Samanani u uvodniku navode primjer etnologinje Gay y Blasco koja se, istražujući kulturu i način stanovanja romske zajednice, povezala s jednom od kazivačica tako da su kroz intenzivne razgovore i diskusije te zajedničke akcije, zajedno promijenile neke od uobičajenih modela kućnih praksi te su u konačnici etnologinja i njezina kazivačica De la Cruz Hernández supotpisale etnografiju (2021a: 25).

⁹⁷ Uzimajući u obzir moguće etičke probleme navedenih pristupa, urednici Lenhard i Samanani predlažu kombiniranje *dwelling* i *home-making* istraživačkih tehnika i metodologija, što rezultira angažiranim i refleksivnim etnografskim praksama (2021a: 29).

4. METODOLOŠKI PRISTUPI ANALIZI FILMSKOG SCENSKOG PROSTORA DOMA

Odnos prostora i ljudi u disertaciji razumijem kao proces u kojem pojedinci i zajednice kontinuirano u mjesta upisuju značenja, predodžbe, vjerovanja, potrebe, planove, odnose (Low i Lawrence-Zúñiga 2003), što podrazumijeva da se ono što je upisano može i *čitati*. Lefebvre razmatrajući proizvodnju prostora govori o „uputama i putokazima“ postavljenima od strane različitih aktera, od onih koji prostore proizvode do onih za koje je prostor proizveden, odnosno korisnika (2015[1974]: 142-3), govoreći pritom o mogućnosti čitanja tragova nastojanja i potreba ljudi u prostoru. Pri analizi prostora se radi o detektiranju svega onoga što je u prostor upisano, umješteno, o prostoru izgovoreno, napisano, ali i otkriti načine na koje se prostor upisuje u korisnike i njihove međuodnose. Pritom treba uzeti u obzir i ono što u prostoru nedostaje ili je iz njega izuzeto, izrezano, izbrisano ili ispisano preko (na primjer preimenovanjem). Navedeno se odnosi na sve društvene prostore, posebno na one opisane, naslikane, uslikane u djelima umjetnosti. Lefebvre, diskutirajući mogućnost čitanja prostora, navodi primjere iz slikarstva, odnosno velikih ulja na platnu na kojima se mogu detektirati elementi i motivi koji su istaknuti te oni koji su prikriveni ili izostavljeni povezujući to direktno s namjerama ili samog umjetnika ili naručitelja djela (2015[1974]: 142-3). Umjetničko djelo tako, manipulirajući prezentacijom prostora, (raz)otkriva motive i namjere onih koji su ga proizveli; drugim riječima umjetnici (ili naručitelji) proizvode prostore da bi *bili pročitani* (ibid.).

Dakako, to se odnosi i na realne i na sve druge društveno proizvedene i konstruirane prostore, međutim moja je teza da se u djelima filmske umjetnosti navedeni motivi i namjere mogu čitati jasnije budući da film zorno predočuje upisivanje stanara u prostor i prostora u stanare i to u određenim prostorvremenskim, društvenim i kulturnim okolnostima. Stoga istraživanje temeljim u filmskoj slici, onime što je u njoj prikazano ili izostavljeno te dojmom koji ostavlja na gledatelja. Naša su vizualna iskustva obogaćena slikama i sjećanjima iz različitih aspekata i faza života, ali i opterećena dominacijom slike i vizualnog komuniciranja te aktualnom odrednicom suvremene kulture „gledati i biti gledan“ (usp. Purgar 2009: vii-viii).⁹⁸ Pokretnu filmsku sliku (ili kolekciju sliku) definiram kao odabrani pogled koji

⁹⁸ Na prevladavajući utjecaj vizualne kulture u suvremenom svijetu je ukazao W. J. T. Mitchell (1995). Krešimir Purgar tumači kako Mitchellov *pictorial turn* ne označava napuštanje paradigme jezika, već njegovo obogaćenje kroz prodor slike (2009: vii).

utjelovljuje „način gledanja“ onoga koji sliku snima (usp. Berger 1972; Panofsky 1995; Hall 2003)⁹⁹ koji je i predmet mog istraživanja.

No, upisivanje značenja u prostor i stanare prati i *opisivanje upisivanja* kako bi se određene predodžbe, odnosi i intenzivnosti stanovanja predočili i prenijeli u narativnom obliku znanstvenog doktorskog rada. Preklapajući postupci uključuju: 1) gledanje s doživljavanjem; 2) scenoslijed i slikoslijed; 3) čitanje filmske slike, posebno one koja predočuje prostore doma te lokacije i okolnosti stanovanja; 4) teorijsko istraživanje vezano uz prostor doma i procese stanovanja i nastanjivanja te utemeljenje u antropologiji prostora i mjesta; 5) gusti opis (ili analiza sadržaja) prostora doma; 6) detektiranje predodžbi, materijalnih manifestacija, praksi i afekata vezanih uz prostore filmskih scenskih domova, 7) vizualna antropologija, odnosno komparativna analiza i sinteza značenja prostora doma u društvenom i kulturnom kontekstu nastanka igranofilmskog djela kroz pisanje etnografskog teksta.

Svaki film sam pregledala dva do tri puta. Gledala sam uz zaustavljanje, vraćanje ili ubrzavanje. Namjera mi nikako nije bila kreirati kritičke ili vrijednosne stavove o filmovima niti o doprinosu pojedinih filmskih autora. Filmove sam gledala sa željom da „pročitam“ namjere i stavove, odnosno ideologiju doma svakog od filmova. Vizualna analiza slike predstavlja proces koji zahtijeva razumijevanje cjeline, strukturnu i detaljnu makro i mikro analizu (prostorno okruženje i krajolik, predmeti) i metodološki preciznu i usustavljenu provjeru (usp. Collier 2008). Collier ističe nužnost „promatranja podataka u cjelini“, „slušanja njihovih suptilnih tonova“, „vjerovanja vlastitim osjećajima i dojmovima“, ali i neprestano prolaženje kroz istraživački korpus, uspoređivanje, mjerenje, brojanje i ponovno gledanje (ibid.: 39) te tako koncipirala vlastite metodološke odrednice.

4.1. Gusti opis filmskog prostora doma

Osnovu mog metodološkog pristupa čini gusti opis filmskog prostora doma, odnosno dubinsko kvalitativno bilježenje svega onoga što je, a vezano za stanovanje i nastanjivanje, prikazano u analiziranom igranofilmskom zapisu. Gusti opis sam provela u nekoliko, nekad preklapajućih, faza. Prvu fazu rada nazivam *gledanjem s doživljavanjem*, budući da čitanje filmske slike podrazumijeva usvajanje sadržaja radnje i doživljaj, participiranje, selektiranje impulsa i

⁹⁹ Edward T. Hall je razmatrajući percepciju umjetničkih djela naveo kako analiza umjetnikovih tehnika, motiva, odnosno načina na koje je umjetnik „upregnuo osjetilne impresije“, otkriva podatke i o umjetniku i o onome koji gleda, uključujući i društveno i kulturno okruženje i jednog i drugog (2003: 59-60).

dojmova koje filmsko djelo, a posebno prikazi filmskih prostora doma, gledanjem pobuđuju. Istražujući film, Brian Massumi zaključuje kako gledatelj percipira filmsku sliku ne samo kroz njezin sadržaj, nego i kroz afekte, odnosno intenzitete koje ta slika u gledatelju izaziva (1995: 85-6). Stoga sam u toj prvoj fazi bilježila kakve afektivne svjetove određeni filmski prostor ili cjelina filma čini dostupnim gledateljima (usp. Frykman i Povrzanović Frykman 2016: 12). Navedeno uključuje učinke koje filmski dom ima na filmske likove, ali i na mene kao gledateljicu. Gledanjem s uživljavanjem sam prepoznavala i bilježila i koje moje domove i dojmove o njima u meni asocira filmski dom (kao i dojmove o drugim domovima u kojima sam bila) (usp. Škrbić Alempijević et. al. 2016: 67). Navedeno često uključuje opis atmosfere kojom prostor (ili cijeli film) odiše. Kao primjer navodim segmente tekstova napisanih uz prvo gledanje filmova:

Stalno je mokro i blatno ili pada kiša. I sve je maslinastozeleno, i nema televizora. („Svjedoci“, 2003)

Lampa koju M. stalno pali-gasi. Jako dobro. Dobar znak u noći, čak se odražava u vodi pa su dva svjetla; možda onda kada je Kineskinja kod njega. Na kraju opet sjedi M. uz prozor i paligasi svjetlo. Pa se vidi kuća izvana. I onda dok putuju Kineskinja i Cigo prema Njemačkoj ulična svjetla kako prolaze isto se pale i gase, i onda tako i svjetlo na kineskinjinom licu po kojem klizi suza. Vau! („Put lubenica“, 2006)

Malcolm Collier upućuje na proizvodnju detaljnih opisa u kojima ima mjesta i za umjetničku i za intuitivnu analizu slike, ali nužno i za ispreplitanje sa sistematičnim i detaljnim znanstvenim analizama (2008). U drugoj sam fazi provela čitanje filmske slike uz detaljno ispisivanje scenoslijeda, opisa prostora i mjesta doma. Scenoslijed znači da sam opisala tijek radnje i događaja montažnim slijedom bilježeći i značajne replike protagonista koje se, na neki način, dotiču doma ili stanovanja.¹⁰⁰

Izdvojeno sam sortirala uočeno po kategorijama poput: LOKACIJA, PERIOD I VREMENSKI UVJETI (GODIŠNJE DOBA, DOBA DANA I NOĆI I SL.); PRIKAZANE PROSTORIJE DOMA; PRIKAZANI PREDMETI KOJI IDENTIFICIRAJU UKUS, BIOGRAFIJU, PRIPADNOST STANARA ILI DOMA; PREDMETI ZNAČAJNI ZA ODVIJANJE RADNJE; KUĆNE PRAKSE; ŽIVOTINJE; VOZILA.¹⁰¹

¹⁰⁰ Scenoslijed mi je bio od velike koristi u kasnijim gledanjima jer sam pomoću njega mogla lako pronaći željeni prizor.

¹⁰¹ Često sam koristila i kvantitativnu metodu bilježeći učestalost pojavljivanja određenih prostora, predmeta ili motiva.

Primjeri opisa po potkategorijama kako sam ih zabilježila tijekom gledanja:

ARHITEKTURA I LOKACIJA: *Ispred Halimine kuće (2000)*¹⁰²: *Brdovit, nenaseljen kraj. Seoska kućica jednostavna, kokice i kokošinjac ograđen onom žičanom ogradom. Taraba imanja je okvir od letava ispunjen žičanom ogradom za kokošinjce. Ostatak ograde je od vertikalno povezanih debljih oljuštenih grana, povezanih šibama. Ima i plast sijena; na zidu štale se suši kukuruzovina. Ima trijem i stepenice, trijem i postrance uz kuću. („Halimin put“, 2012)*

PROSTORIJE: *Halimina kuhinja (1977)*: *Ulaz ravno iz pravca vrata. Drveni stol s bijelom pločom, drvene stolice, onaj bijeli šparhet, drveni stol za mijesiti tijesto, bijeli lijepo patinirani zid, donji dio zida lakiran. Sitnice vise po zidu, zidna vješalica za cjediljke i tave, kuhinjska krpa, ima i ukrasni tanjur, ali mesingani. Na stolu uz Salka mala pepeljarica, fišdan i radio Iskra. Tkanina na zidu s muslimanskim uzorkom, mesingano kovano posuđe. Oko stola su štokrli s lijepim jastučićima u boji. („Halimin put“, 2012)*

PRAKSE - ŠTO DESA RADI DOK JU MARTIN GLEDA KROZ SNAJPER: *Skuplja veš sa štrika. Na terasi se proteže u donjem vešu tj. u bijelom kombineu. Sjedi na terasi na stolici s nogama na štokrlu i pije nešto uz dosta jasnih nekoliko biljaka; jedna velika siva plastična prazna tegla. Iščekuje. Zatvara prozor. U prvoj sobi pegla. Iščekuje. Pere prozore. U trećoj sobi koja je valjda kuhinja ispred prozora mijesi kruh. Pleše u prvoj sobi. Pleše u drugoj sobi. Sad se vidi da je to ista soba s dva prozora. Češlja se i gleda u veliko ovalno ogledalo. Trči u vojničkom šinjelu niz stepenice. Skida šinjel i onda gola trči po cesti i maše mužu. Dočekuje muža u kuhinji i daje mu jesti. Skida ga u sobi. I stalno ga zaklanja tijelom. Vode ljubav. Vrišti kad ga upuca snajper. Lupa po prozoru golih grudi. („Nije kraj“, 2008)*

FOTOGRAFIJE I SLIKE: *Fotografija pokojnika na komodi. Katolički kalendar s Majkom Terezom. Iznad kreveta ima osim zastavice i uokvirena slika Stepinca. Kod Srbina slika Slobe na zidu i tapecirana ploča s ordenjem, jedna sveta slika i onda uokvirena slika njih u 5. razredu osnovne. Iznad uzglavlja bračnog kreveta uokvirena fotografija s vjenčanja Cinca i žene. („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998)*

ŽIVOTINJE: *Brojne životinje od mrava do pasa: 1. priča: Ovce, koza, kokoš, mačka, pauk, pas, huk ćuka, skakavac, ovce u toru; 2. priča: mačka, pas, mačka, mravi, pas; 3.*

¹⁰² Posebno su istraživački zanimljivi filmovi koji pokazuju isti prostor doma u različitim periodima kao što je to, na primjer, film „Halimin put“ (2012) redatelja Arsena Antona Ostojića.

priča: konji, muha na zidu, muha na stolnjaku (sve kod Lukinih roditelja), pas koji prati Luku. („Zvizdan“, 2015)

U analizi prostora doma nastojala sam zabilježiti vezanost filmske priče i filmskih likova za motiv doma te detektirati i opisati dramaturšku, likovnu i simboličku funkciju elemenata u pojedinim prostorima, kao i eventualne transformacije prostora (uređenje, oštećenje, obnova i sl.). U etnografski opis filmske slike sam uključila i popise i opise *drugih* prostora doma (različita mjerila i različite heterotopijske pojavnosti stanovanja uključujući i dom Drugog), kao i njihov odnos prema *prvim* domovima. Osim prostora doma vodila sam evidenciju i stanara doma, njihovih imena i međusobnih odnosa.¹⁰³

Uz scenoslijed sam napravila i *slikoslijed*, nanizane *screenshot*-slike, posebno one koje prikazuju prostore doma, koje sam sortirala montažnim slijedom filma. Nastojala sam zabilježiti tzv. totale prostora, ali i pojedine detalje, poput fotografija, tabakera i sl.

Potom sam pristupila analizi sadržaja filmske slike. Provela sam i empirijski postupak definiranja onoga što je (u kojoj količini i koliko učestalo) prikazano na slici (usp. Bell 2008; Van Leeuwen i Jewitt 2008). Analiza sadržaja ne bavi se interpretativnim značenjima vizualnog sadržaja, nego uspoređuje i utvrđuje statističke činjenice na osnovu određenih varijabli koje su potrebne za detaljnije istraživanje predmetnog fenomena. Tipična istraživačka pitanja koja se postavljaju kod metode analize sadržaja su prioriteta prikazivanja (na primjer koliko učestalo, koliko veliko, kojim redoslijedom), zatim komparativna pitanja te pitanja povijesnih promjena u načinima prezentacije (analiza sadržaja nastalog u različitim periodima). Naravno, kvantificirani podaci sami po sebi ne mogu odgovoriti na postavljena društvena i kulturna pitanja, ali njihova komparacija i interpretacija može. Tako evidentiranje koliko se puta u filmskim domovima pojavljuje, na primjer televizor, otkriva značaj pravovremenih ratnih informacija za život ukućana. Dakle, empirijski rezultat metode analize sadržaja mogu se koristiti kako bi podržali ili opovrgnuli određene društvene ili kulturne argumente.

Iduća faza podrazumijeva analizu značenja filmske slike, odnosno vizualnu antropologiju. U toj sam fazi već prošla veliki dio teorijskih tekstova što je rezultiralo skicom

¹⁰³ Bilježenje imena protagonista nije prošlo bez problema. Nije rijetko da na najavnim i odjavnim filmskim rolama, uz imena glumaca, ne stoje i imena likova te sam se koristila stranicama IMDB, HAVC i Baza HR kinematografije kako bih imenovala protagoniste budući da mi je bez imena bilo otežano ispisivanje etnografije. Također, neke su snimke lošije kvalitete pa je čitanje imena na odjavnoj roli otežano. Do nekih sam imena došla iz samog filmskog zapisa te postoji mogućnost da nisam dobro razumjela ili čula. Neka sam imena pročitala i s nadgrobnih spomenika (na primjer imena roditelja Luke Barića u filmu „Priča iz Hrvatske“). Još je veći problem s imenima pojedinih mjesta jer ona nisu zabilježena u tekstualnim opisima.

budućih poglavlja, odnosno tema, motiva, fenomena vezanih uz prostor doma i nastanjivanje. Identificiranje uzoraka u pojedinom filmskom djelu koristila sam kao provjeru hipoteza proizašlih iz društvenih teorija vezanih uz samo istraživanje (Collier 2008: 58), ali i za kritički odnos prema dotadašnjim spoznajama te kao nadopunu teorije sukladno rezultatima provedenih vizualnih analiza. Vizualna antropologija podrazumijeva identificiranje *uzoraka*, njihov opis, razmatranje njihovog dramaturškog i dramatskog potencijala, kao i modelima njihovih pojavljivanja kako unutar pojedinog doma, tako i usporednih uzoraka različitih domova unutar istog filmskog djela te napokon i usporednih uzoraka između različitih filmskih djela.¹⁰⁴

Kombinirajući pregled slikoslijeda i vizualne analize, detektirala sam i ispivala uzorke materijalnih i izvedbenih manifestacija predodžbi o domu. U ovoj fazi sam bilježila i one prostore, svakodnevne radnje, prostorije ili elemente koji su u filmskom prikazu izostavljeni (na primjer nedostatak obiteljskih fotografija).

Iduće pitanje koje se postavlja kod vizualne analize slike je njezina semantika, odnosno što slika predstavlja, koja mjesta, predmete, prakse i kulture, koje ideje i vrijednosti povezujemo s onime što je na slici prikazano, za koje se vrijednosti slika zalaže. Semiotičke ili ikonografske analize slika baziraju se na vizualnoj semiotici Rolanda Barthesa koji je izučavao dva sloja značenja slike, denotativni i konotativni (Barthes 1977) te se učestalo koristi i u filmološkim semiotičkim analizama (v. Metz 1991).¹⁰⁵ Denotativni ili reprezentativni značenjski sloj govori tko ili što je prikazano na slici, dok konotativni ili simbolički sloj govori na koji su način i koje ideje i vrijednosti izražene kroz ono što je na slici predstavljeno.¹⁰⁶ U slučaju analize filmskim scenskih prostora doma, posvetila sam se i konotativnom i denotativnom sloju, budući da prostor predstavlja i pozadinu („stražnji plan“, odnosno kontekst), ali i denotativni plan akcije

¹⁰⁴ Metoda traženja uzoraka, odnosno vizualna antropologija česta je metoda kulturnoantropoloških istraživanja koja kao građu koriste slikovne ili video zapise. Kod analize filmskog zapisa Collier (2008) sugerira korištenje zaustavljenog, usporenog ili ubranog snimka. Ubrzani snimak može otkriti makro uzorke koji se ne primjećuju u normalnom tijeku projekcije (na primjer, ponavljanje uzoraka stanovanja na različitim lokacijama ili u različitim periodima), dok usporeni snimak otkriva mikro detalje (na primjer dosljednost u stilu unutrašnjeg uređenja).

¹⁰⁵ Filmološka semiotička analiza detektira što prikazani elementi, predmeti, pojave predstavljaju za filmske likove, za priču ili ideju filma. Radi se o elementima smještenima tako da budu istaknuti u kadru, kojima se protagonisti koriste ili koji značajno utječu na pripovijedanje ili radnju (poput tabakere u filmu „Živi i mrtvi“ koja, prenoseći se kroz generacije, predstavlja transvremenske sudbine ratnika). U semiotičkim filmološkim analizama može se raditi i o detektiranju ikonografskih simbola, onih koji se, na primjer, javljaju u drugim autorovim djelima, u sličnom tipu umjetničkog djela ili predstavljaju uobičajeno korišteni simbol određenog perioda (poput kombinacije umjetničkih motiva i tehnika) (usp. Van Leeuwen 2008).

¹⁰⁶ Najčešći nositelji konotacija na fotografijama su poze (npr. uzdignute ruke), predmeti (npr. knjiga u rukama intelektualca) i ono što Barthes naziva *photogeniae* - specifične fotografske tehnike kao što su kadriranje, rakurs, svjetlo i fokus (Barthes prema Van Leeuwen 2008).

protagonista u prostoru („prednji plan“).¹⁰⁷ Ono što sam uz svaku skupinu podataka evidentirala je godina proizvodnje filma kako bi filmski konstrukt doma smjestila u društveni i kulturni kontekst proizvodnje filma (usp. Jewitt i Oyama 2008), budući da je jedan od ciljeva disertacije periodizacija odnosa prema domu i stanovanju u odnosu na promjene društvenog i kulturnog okruženja u rasponu od tridesetak godina proizvodnje filmova s temom Domovinskog rata.

U završnoj fazi sam pristupila usporedbi i jukstaponiranju prezentacija prostora doma, uzoraka i simbola kako su prikazani u različitim filmovima kroz etnografski tekst grupiran u nekoliko ključnih tematskih cjelina. Pritom, moram naglasiti da sam se redovito vraćala ne samo na analize i slikoslijede, nego i na ponovno gledanje filmova ili pojedinih prizora pišući *iz filmskih slika*, a ne iz podataka i analiza ili *iz glave*, sjećanja, dojmova.

4.2. Obrnuta insajdersko-outsajderska istraživačka pozicija

U znanosti etnologije i kulturne antropologije postoji svijest o važnosti ne samo onoga o čemu se piše, nego i onoga tko piše, odnosno iz koje lokacije piše onaj koji piše, budući da se radi o određenom prostorvremenskom kulturnom, znanstvenom i iskustvenom diskursu (pa i onom osobnom). Sasvim sigurno bi ovu temu drugačije obradio netko tko nema osobno iskustvo stanovanja u ratnim okolnostima ili netko drugačijeg kulturno-društvenog polazišta, obrazovanja ili profesionalnog usmjerenja. Također bih i sama drugačije pristupila ovoj temi u nekom drugom vremenskom ili iskustvenom dispozitivu. Etnolog historizira (opovješćuje) kontekst koji istražuje unoseći u njega svoja osobna iskustva (Potkonjak 2014: 27).

Uobičajena kulturnoantropološka pozicija podrazumijeva teorijske temelje i određena predznanja ili interes vezan za istraživani fenomen bez obzira radi li se o istraživanju „bliskog“ ili „dalekog“ (usp. Škrbić Alempijević et al. 2016: 87-92). Antropologinja Yael Navaro-Yashin je, kao Židovka iz Istanbula udana za turskog Cipriota, analizirala procese konstrukcije domovine u nepriznatom autonomnom Sjevernom Cipru, nazvavši svoju istraživačku lokaciju *insajdersko-outsajderskom* pozicijom (2012: xii), budući da je s jedne strane na Cipru bila strankinja, premda udana za lokalnog muškarca, a s druge strane je, kao Židovka, osjećala outsajderstvo u svojoj domovini Turskoj. U mom slučaju se radi o inverznoj poziciji u odnosu na onu Navaro-Yashin, budući da sam *insajderica* u terenu i predmetu istraživanja (scenografska proizvodnja filmskih prostora doma), a *outsajderica* u istraživačkoj perspektivi,

¹⁰⁷ Analitički pristup prostoru kroz „prednji“ i „stražnji“ plan prema Ericu Hirschu (2003[1995]) kojega zastupam i u disertaciji objašnjen je u poglavlju 2. „Tvorba filmskog scenskog prostora doma: dvije perspektive“.

odnosno disciplini iz koje promatram fenomen prostora filmskog doma. Stoga sam prošla i obrnuti put „otkrivanja nepoznatog u poznatom“ vlastite i dobro poznate profesije i „otkrivanja poznatog u nepoznatom“ kulturnoantropoloških postavki (ibid.: xii), proizvodeći znanje i o filmskom scenskom i o stvarnom prostoru doma. Takva je *obrnuta insajdersko-outsajderska* pozicija mogla i *ojačati i oslabiti* moje istraživanje (John Aguiar prema Potkonjak 2014: 28), što sam tijekom rada nastojala osvijestiti, držati pod kontrolom, ali i upregnuti u cilju višeglasnog rasvjetljavanja uočenih fenomena. Polazeći od razumijevanja etnologa kao sredstva pomoću kojega se formira etnografska baza znanja, koristila sam i svoje osobno i scenografsko-arhitektonsko znanje kao i svoje etnografsko (ne)znanje.

Biti doma u temi, predmetu i građi istraživanja svakako daje osjećaj sigurnosti i pripadanja. U mom slučaju se radi o istraživanju *bliskog* na nekoliko razina. Kao prvo, ja sam stanarka i graditeljica nekoliko osobnih domova.¹⁰⁸ Svaki istraživač doma, budući da je i sam stanar, posjeduje i najznačajniji izvor za izučavanje stanovanja, a to je dom (King 2018[2005]: 111; v. i Smyth i Croft 2006: 21), posjeduje mjesto fiksirano u vremenu koje koristi kako bi se nastanio/la u svijetu, posjeduje svoje osobno iskustvo *stanarenja*. Mnogi su autori ukazali na taj nužno autoetnografski pristup istraživanju teme doma koji omogućuje diskurzivno i komparativno izučavanje nastanjivanja. Za mene je dom osobna tema. Volim svoj dom i volim biti doma. Sezonski domujem i u malenom stanu uz more. Nakon formiranja vlastite obitelji i preseljenja u obiteljsku kuću, godinama sam projektirala i crtala preinake na kući te sam je, napokon, nadogradila i preuredila za naše potrebe i zamišljaje. Istu tu kuću je teško oštetio zagrebački potres te sam pišući o gradnji i obnovi imaginarnog filmskog doma, istovremeno obnovila i svoj realni dom.¹⁰⁹ Osim toga, započela sam s projektiranjem budućeg doma. Dom je za mene „i cigla i afekt“,¹¹⁰ utočište i emocija, alat i proizvod.

Kao drugo, ja sam filmska scenografkinja. U svojoj sam profesionalnoj karijeri *izgradila* brojne domove (od nastambe za Louisa XIV do one za bika Garonju) definirajući scenski

¹⁰⁸ Moj interes za temu doma započeo je još u djetinjstvu. „Igra mašte“, kako sam zvala omiljenu igru, podrazumijevala je uprizorenja različitih svakidašnjih i nesvakidašnjih priča. Dobila sam na poklon, naslijedila od mame ili sama izradila mini-namještaj doma (kuhinja, dnevna soba, spavaća soba, kamper, garaža) i nastanila ga barbikama. Još uvijek čuvam limeni mini servis za kavu (plavi s crvenim cvjetićima) iz kojega sam sa svojim lutkama popila nebrojene kave od zemlje.

¹⁰⁹ Potres jačine 5,5 stupnjeva po Richteru pogodio je zagrebačko područje (epicentar Markuševac) u nedjelju 22. ožujka 2020. godine u 6:24 sati. U 7:01 sati je uslijedio još jedan potres jačine 5,0 stupnjeva po Richteru.

¹¹⁰ Sintagma „cigla i afekt“ parafraza je često korištenog izraza „cigla i mort“ koji asocira na definiciju doma koju ponudila Mary Douglas: „Dom ne treba cigle i mort, može biti i vagon, karavan, brod ili šator. Ne treba biti veliki prostor, ali prostora mora biti, jer dom počinje stavljanjem nekog prostora pod kontrolu (1991: 289).

prostor kao *nastanjenu arhitekturu*.¹¹¹ Aktivna sam članica hrvatske filmske zajednice, dobro poznajem filmsku proizvodnju kao i veliku većinu hrvatskih filmskih autora.

Kao treće, suvremenica sam Domovinskog rata i sudionica nekoliko umjetničkih projekata vezanih uz ratna događanja. S obzirom na tako diskurzivan ulazak u istraživanje razvila sam, kako bi rekli Gupta i Ferguson, „kreativno eklektičke strategije“ (1997a: 25) kako bih provela istraživanje i sabrala rezultate u nešto što može dati odgovor na pitanje: „Kako je to „biti doma“ u Hrvatskoj *uz* Domovinski rat?“

Vezano uz sve tri točke, period kojega istražujem (tridesetak godina od 1990-ih naovamo) odnosi se na vrijeme mog profesionalnog scenografskog sazrijevanja (diplomirala sam 1991. godine) kao i značajnih društveno-političkih promjena (raspad SFRJ, formiranje nove države, rat, pristupanje u EU). Osim toga, radi se i o periodu događanja i transformacija osobne prirode od završetka školovanja i osamostaljenja, postajanja suprugom i majkom do gubitaka prijatelja i članova obitelji te napokon razvoda i osamostaljenja djece (dio navedenog, uključujući i pandemiju COVID-19 i zagrebački potres, događalo se u vrijeme rada na disertaciji). „Bliskost“ prostorvremenske lokacije istraživanja smatram prednošću, posebno stoga što se radi o značajnom vremenskom odmaku u odnosu na događaje te sam radu mogla pristupiti autorefleksivno. Prisjećanje te razmatranje i sagledavanje događaja, ljudi i prostora iz vremenske (pa i scenografske) distance omogućilo mi je nove uvide u proživljena iskustva kako osobna tako i ona kolektivna.

„Korištenje“ osobne i profesionalne biografije ima, međutim, i moguće pukotine od suočavanja s vlastitim disciplinskim pogreškama ili nepromišljenostima do iznašanja stavova „sveznajućeg istraživača“ o pojedinim autorskim uradcima. Prostor scenskog doma se, naime, u radu ne pregovara samo kao građa istraživanja nastanjivanja u suvremenoj Hrvatskoj, nego i kao rad određenih umjetnika i odraz određenog društveno-kulturnog konteksta i svjetonazora. Tijekom rada sam se suočila i s dvostrukim očekivanjima filmske zajednice od zagrijanosti za zahvaćanjem teme filmske scenografije ili domovinskoratnih filmova do određenih zazora koji uključuju sumnju u domovinskoratne filmove (zašto ih izvlačiti iz dobrodošlog zaborava), ali i sumnju u bavljenje filmskom umjetnošću iz pozicije scenografkinje (i disciplinski i rodno marginalizirane). Uzimajući sebe kao alat spoznaje (svoja profesionalna znanja), odlučila sam zauzeti stav „lojalnosti“ prema vlastitim kazivačima (filmskim likovima i filmskim prostorima te njihovim tvorcima), pritom uzimajući njihove izjave ili akcije kao istinite, uspoređujući ih s

¹¹¹ Sudjelovala sam u radu tri filma koji su dio građe istraživanja. Na filmovima „Ispod crte“ (2003) Petra Krelje i „S one strane“ (2016) Zrinka Ogreste sam bila scenografkinja, a na filmu „Nebo sateliti“ (2001) Lukasa Nole asistentica scenografije (scenograf Velimir Domitrović).

osobnim predispozicijama i elementima osobne biografije (stanarka i graditeljica doma). Nastojeći zauzeti afirmativan stav i prema materijalu i prema sebi, otvorila sam dijalog između građe i teorije ne napadajući i ne uzdižući niti jedno niti drugo. Autobiografsku građu nastojim tretirati kritički, analitički i interpretativno (usp. Chang 2008), s ciljem rekonstruiranja scenografskih metoda i taktika punjenja filmske slike sadržajima i značenjima, kako umjetničkim, tako i ideološkim i osobnim te ju izdvajam u zasebne paragrafe i ističem kurzivom.

S druge strane, biti *outsajderica* u istraživačkom području podjednako je kompleksna pozicija. Premda sam kroz višegodišnji rad na disertaciji postepeno usvojila i terminologiju i metodologiju discipline te pronašla identifikacijsku podgranu antropologije prostora i mjesta, tijekom istraživanja, a posebno ispisivanja, osjećala sam, s jedne strane digresivnost i plahutanje „s cvijeta na cvijet“, često van zadanog okvira, a s druge strane nesigurnost zbog neposjedovanja sustavnog „školskog“ pristupa i sistema autokontrole i ograđivanja. Navedeno je rezultiralo kolebanjem pa i sumnjom u svoje rezultate i zaključke, budući da nisam sigurna jesam li zapravo analizirala i probirala teorijsko štivo „navodeći vodu na svoj mlin“. Povremeno sam se prepuštalo teorijskom sanjarenju, a povremeno onom filmskom, zauzimajući različite pozicije na skali od „otkrivačice novih svjetova“ do „otkrivačice tople vode“, istovremeno ih neprestano propitujući i redefinirajući.

U finalnom ispisivanju teksta nastojala sam svoje znanstveno *outsajderstvo* upregnuti kao „svježi ili drugačiji pogled“. Zbog navedenih prijevora sam, kao etnologinja, nastojala provesti postupak *ograđivanja*, odnosno etnološke redukcije (Škrbić Alempijević et. al. 2016: 25-26) u smislu osvješćivanja određenih pretkoncepcija koje sam imala o odabranoj temi, posebno o odabranom tematskom filmskom opusu. Uvriježen je stav u hrvatskom kulturnom prostoru o općenitoj nekvaliteti domovinskoratnih filmova, o svojevrsnom ideološkom i propagandnom naboju te političkoj korektnosti u skladu s nacionalnim politikama vremena u kojima su nastajali (usp. Pavičić 2008, 2011; Šošić 2009 i sl.). Većinu filmova sam gledala i u vremenima njihovog nastanka odnosno kino-prikazivanja te su mi u sjećanju ostale brojne kritike na račun filmskog stila, dijaloga, načina prikazivanja Drugog i sl., a i sama sam o nekima imala negativno intonirana sjećanja. Osim toga sam, kao *insajderica*, bila upoznata s detaljima i problemima pojedinih produkcija (posebno u scenografskom sektoru) i njihovih autora (posebno iz područja scenskog dizajna). U ponovnom gledanju sam morala sve to zanemariti i fokusirati se isključivo na načine na koje su prikazani i interpretirani prostori doma.

Afirmativni pristup temi doma u analiziranim filmovima (povjerenje u iskrenost autora, simpatiziranje s protagonistima, uzimanje protagonista kao istinitih i stvarnih), omogućio mi je

uvid u „stražnji plan“ priče o nastanjivanju mimo samog filmskog narativa ili moguće ideološki obojene „poruke“ filma. Nastojala sam zahvatiti afekt „bivanja doma“ kroz materijalne manifestacije i načine korištenja doma. Rezultat takvog pristupa bio je pozitivna autorefleksija, ali i svojevrsna retrodukcija odnosa prema filmskoj građi i autorima. Ponovljena gledanja pojedinih sekvenci ili cijelih filmova otkrivala su slojeve afektivnih veza između protagonista (autora, istraživačice) i prostora doma te rezultirala analizom ne samo ideja, materijalizacija i praksi doma nego i njihovim doživljajem. Slijedom navedenog, svoju istraživačku lokaciju karakteriziram kao *obrnutu insajdersko-autsajdersku* poziciju, a svoj pristup kao autoetnografski koji uključuje subjektivnost, refleksiju, evokativnost, interpretativnost i kreativnost (Holman Jones et. al. 2015: 37) kao i autoopservaciju, autorefleksivnost i autoreferencijalnost (Škrbić Alempijević et al. 2016: 92). S vremenom, otkrivajući slojeve značenja koje ljudi nastoje upisati u prostor stanovanja i koje upisuju i sami gledatelji, postajala sam sve više etnologinja i kulturna antropologinja, insajderica i u području kritičke analize odnosa između ljudi, prostora i društava.

Tijekom rada sam osvijestila još jedan motivacijski impuls, ali i djelatni čimbenik u procesu rastvaranja teme filmskog scenskog prostora doma. Bavljenje marginaliziranom disciplinom iz pozicije same discipline doprinosi jačanju ili prepoznatljivosti doprinosa struke filmskim studijama, ali i onim kulturnoantropološkim, smještajući filmski scenski prostor, kao i njegovo oblikovanje, u krug korisnog i plodonosnog istraživačkog terena (usp. Škrbić Alempijević et al. 2016: 90). Doktorski rad jedan je od oblika definiranja discipline na akademskoj znanstvenoj razini te ujedno i gotovo aktivističkog podizanja svijesti o scenografiranju kao potentnom kanalu za razmatranje društvenih, kulturnih i umjetničkih smjernica i promjena.¹¹²

¹¹²Tijekom rada na doktorskoj disertaciji bavila sam se, osim umjetničkim scenografskim radom, i drugim oblicima afirmiranja discipline od formuliranja i osnivanja novog diplomskog studijskog programa (Scenski dizajn, smjerovi scenografija i kostimografija) na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, sudjelovanja u inicijativi pokretanja cjeloživotnog obrazovanja u području scenskog dizajna, do aktivnog sudjelovanja u radu filmskih udruga i društava.

5. FILMSKA ISTRAŽIVAČKA GRAĐA

Analitički korpus istraživanja čine izabrani igrani filmovi s temom Domovinskog rata, premijerno izvedeni od 1991. do 2023. godine, a koji su financirani ili sufinancirani sredstvima Ministarstva kulture, HAVC-a i/ili Hrvatske radiotelevizije, njih ukupno četrdeset i jedan (41). Pri procesu selekcije i klasifikacije filmske građe koristila sam tiskane filmografije i kronološke preglede (Škrabalo 1998; Turković i Majcen 2003; Škrabalo 2008; Gilić i Vidačković 2013; Pliško i Skuljan Bilić 2023), mrežne stranice Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC),¹¹³ Pulskog filmskog festivala,¹¹⁴ Baze HR kinematografije Hrvatskog filmskog saveza¹¹⁵ te preglednike Wikipediju i internacionalnu bazu podataka Internet Movie Database (IMDb). Odabir sam izvršila na osnovu informacija i podataka iznesenih u publikacijama i elektroničkim izvorima te nakon gledanja filmova s fokusom na teme doma i Domovinskog rata.

Odluku da filmsku građu čine filmovi koji su tematski vezani uz Domovinski rat, temeljim na dva osnovna razloga. Kao prvo, teritorijalni i osvajački oružani sukobi, kakav je bio i Domovinski rat, u fokus stavljaju dom i njegove stanare budući da taktike takvog ratovanja uključuju domicid i memoricid, protjerivanje, stradavanje i genocid civila, pri čemu se ideje o domu i njihove materijalne manifestacije neprestano konstruiraju, dekonstruiraju i rekonstruiraju. Kao drugo, Domovinski rat je posljedica društvenih i političkih promjena koje su mu neposredno prethodile, a to su raspad Jugoslavije i formiranje novih samostalnih nacionalnih država na njezinom nekadašnjem teritoriju (Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija, Crna Gora i Makedonija) te tako predstavlja graničnik ili označitelj hrvatske suvremenosti. Sve ono što je bilo prije rata naziva se „bivšim“, „prošlim“, „jugoslavenskim“, „komunističkim“, dok se aktualno vrijeme razmatra kao „novo“, „nakon rata“, „od osamostaljenja Hrvatske“ i slično.

¹¹³ Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) javna je ustanova koja se bavi poticanjem audiovizualne djelatnosti i promicanjem audiovizualne kulture. Sredstva za rad Centra i provedbu Nacionalnog programa osiguravaju se iz državnog proračuna te iz dijela ukupnog godišnjeg bruto-prihoda ostvarenog obavljanjem audiovizualne djelatnosti.

¹¹⁴ Sedamdeseta godišnjica održavanja Pulskog filmskog festivala (2023. godine) popraćena je detaljnom monografijom s popisima filmova i nagrada (Pliško i Skuljan Bilić 2023).

¹¹⁵ http://hrfilm.hr/baza_trazi.php. Bazu hrvatskih filmova su sastavili Damir Radić i Josip Grozdanić uz suradničku pomoć Nenada Polimca (bazu snimatelja sastavio Krešimir Mikić) te sadrži osnovne podatke o svakom filmu uključujući autore, uloge i kratak sadržaj.

Osamostaljenje Hrvatske označilo je i „novi početak“ i ucrtavanje nove povijesti na kulturnim, društvenim i političkim kartama, zahvaćajući i filmsku umjetnost. Premda je Hrvatska i za vrijeme Jugoslavije imala vlastitu kinematografiju, kao i televizijsku igranu produkciju, osamostaljenjem od one jugoslavenske, hrvatski su filmski autori i autorice započeli proces uspostavljanja vlastitog nacionalnog umjetničkog izričaja. Tema Domovinskog rata nije konstitutivna samo za gradnju nove domovine, nego i za gradnju samostalnog umjetničkog filmskog stila. Ne čudi stoga što su svoju/našu specifičnost filmaši gradili i na proživljenim *site specific* aktualnim događajima ne samo rata, nego i dramatičnih promjena društvenog i političkog uređenja i kulturnog okruženja, nastojeći se tako legitimirati i identificirati u regionalnoj, europskoj i globalnoj igranofilmskoj proizvodnji.

Prepoznatljiva nacionalna i domovinskoratna identifikacija na kinematografskim (i filmološkim) kartama ujedno predstavlja i uspostavljanje razlikovnog modela po kojoj se *nova hrvatska kinematografija* razlikuje od one jugoslavenske, srpske, balkanske. Dakako, navedeni je diskurs bio potreban i vladajućim politikama čiji je cilj bio etabliranje *nove države*, one koja se javno distancira od nacionalističkog tereta nedavne prošlosti (Drugi svjetski rat i ustaška tvorevina), kao i aktualne ratne sadašnjosti (progon stanovnika srpske nacionalnosti, etničko čišćenje). Domovinski rat, posebno u prvih desetak godina od osamostaljenja Hrvatske, predstavlja učestalu preokupaciju ne samo filmskih autora angažiranih oko društvene stvarnosti nego i javnog i društveno-političkog aparata, oboje u nastojanju da se ispriča „istina o Hrvatskoj“. Nova domovina je na svim područjima, pa tako i na onom igranofilmskom, trebala proizvesti nove (ili rekonstruirati stare) nacionalne mitove, povijest i sjećanja. Tako je još tijekom Domovinskog rata, proizvedeno nekoliko igranih filmova s ciljem pričanja „istine o nama“, istine o prirodi sukoba, imenovanja i opisivanja agresora, prezentiranja Hrvatske kao žrtve te jačanja svijesti o zajedničkoj nacionalnoj, pravednoj, obrambenoj pripadnosti.¹¹⁶

¹¹⁶ Upravo zbog ideologizirane slike o „hrvatskoj žrtvi“ i pravednosti borbe, Jurica Pavičić u svojoj studiji postjugoslavenskog filmskog stila, period do početka novog milenija naziva periodom *samoviktimizacije* (Pavičić 2011). Takva karakterizacija vidljiva je i u studiji refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu Anje Šošić (2009). Šošić, analizirajući pripovjedne strategije i estetike pojedinih autora, istražuje u kojoj mjeri odabrani hrvatski ratni filmovi odražavaju društvene i političke odnose u Hrvatskoj (ibid.).

5.1. Refleksije Domovinskog rata u hrvatskoj igranofilmskoj produkciji¹¹⁷

I za vrijeme Jugoslavije je postojala značajna i prepoznata hrvatska kinematografija, međutim je u regionalnom i širem kontekstu bila marginalizirana u odnosu na onu znatno snažniju, jugoslavensku (odnosno srpsku), što potvrđuju statistički podaci jugoslavenskog filmskog festivala koji se od 1954. godine održavao u Puli, a vezani uz broj prikazanih naslova iz pojedinih socijalističkih republika te nacionalnost dobitnika nagrada.

Kraj jugoslavenske i početak nove hrvatske kinematografije simbolički se dogodio na pulskom festivalu. Naime, dana 26. srpnja 1991. godine, svega mjesec dana nakon proglašenja hrvatske neovisnosti, tridesetosmo izdanje pulskog filmskog festivala bilo je otkazano u znak prosvjeda protiv eskalacije nasilja na hrvatskom teritoriju.¹¹⁸ Festival je ionako bio znatno manjeg obima (samo devet igranih filmova u konkurenciji), za razliku od prethodne godine (1990.) kada je u službenoj konkurenciji prikazano čak dvadeset i dva filma. Napravljen je drastični rez između jugoslavenske i nove hrvatske kinematografije. Već je iduće godine (1992.) festival održan, a na njemu je prikazano ukupno osam, sada samo hrvatskih filmova. Među njima je bio i film Krste Papića „Priča iz Hrvatske“ koji je osvojio Zlatnu arenu za režiju, ali i nagradu pulske publike označivši zaokret ka politički aktualnim nacionalnim temama. Film, kroz nekoliko generacija obitelji Barić, prati poziciju prohrvatski orijentiranih pojedinaca unutar jugoslavenskog društveno-političkog režima od buđenja hrvatske nacionalne svijesti 1970-ih godina zaključno s osamostaljenjem Hrvatske u 1990-im godinama. Film, između ostalog, najavljuje buduće društvene prijepore političkog klijentelizma i konformizma. Nakon toga su se nizali filmovi koji su tematizirali i/ili problematizirali rat, njegove uzroke i posljedice od kojih se mnogi dotiču i tema gubitka ili obrane doma, protjerivanja ili napuštanja te njegove obnove ili gradnje na drugom mjestu.

Gotovo da nema hrvatskog filma, nastalog od 1991. godine naovamo, koji se bavi hrvatskom svakodnevicom, a da se na neki način ne dotiče ratne problematike (izuzetak su moguće samo dječji filmovi ili romantične komedije). Isto tako, gotovo da nema filma u kojem se ne prikazuje prostor doma (gotovo svi filmski junaci stanuju). Stoga je, zbog sabiranja građe, bilo potrebno razlučiti one filmove u kojima se rat i ratne okolnosti zrcale u prostoru doma i

¹¹⁷ Sintagmu „refleksije rata“ preuzela sam iz studije Anje Šošić (usp. Šošić 2009) budući da dobro opisuje različite razine i načine na koje rat prožima priče selektiranih filmova ili se ogleda u intimnim dramama protagonista i njihovom odnosu prema svijetu koji ih okružuje.

¹¹⁸ Dana 25. lipnja 1991. godine Hrvatska je proglasila razdruženje od SFR Jugoslavije. Točno mjesec dana nakon toga trebao je početi festival promijenjenog naziva. Festival jugoslavenskog igranog filma, kako se do tada nazivao, nazvan je Filmskim festivalom u Puli. Nekoliko dana nakon toga započela je opsada grada Vukovara i progon hrvatskog stanovništva iz Istočne Slavonije, kao i granatiranje i opsada grada Dubrovnika.

procesima stanovanja. Premda, na primjer, glavni junak filma „Crvena prašina“ (1999) Zrinka Ogreste provede neko vrijeme na ratištu, sam rat ne utječe na njegovu sudbinu. Sličan je primjer film Dalibora Matanića „Fine mrtve djevojke“ (2002) u kojem je jedan od protagonista bivši branitelj, što međutim ne predstavlja osnovicu radnje niti tvorbe doma. Čak i film „Putovanje tamnom polutkom“ (1995) Davora Žmegača, premda se događa u vrijeme rata i uključuje prizore ratom razorenih ličkih gradova i mjesta, ne reflektira dom u ozračju rata. Za svoje sam istraživanje selektirala i potom detaljno analizirala filmove koji tematiziraju prostor doma (uključujući sva njegova mjerila i opsege) i proces stanovanja *u odnosu* na ratne okolnosti. Odabir filmova sam temeljila na osobnom razumijevanju u kojoj su mjeri tema ratnog i poslijeratnog stanovanja ugrađene u sadržaj ili ideje prikazane u određenom filmskom djelu.

Trebam napomenuti kako se nisam bavila estetskim, kritičkim ili filmološkim analizama ili prosudbama, nego isključivo načinima na koje pojedini filmovi i njihovi autori pregovaraju pitanja doma i stanovanja, imajući u vidu da se radi o *slici o domu* kojom se ne samo autori, nego i hrvatsko društvo i kultura koja je filmove proizvela, žele predstaviti lokalnom, regionalnom i globalnom gledateljstvu, upisujući se pritom i u društvena sjećanja o načinu stanovanja u hrvatskoj suvremenosti *uz* rat i njegove posljedice.

U selekciju sam uključila i filmove koji se bave ratom i ratnim posljedicama u Bosni i Hercegovini, a to su „Živi i mrtvi“ (2007) Kristijana Milića, „Halimin put“ (2012) Arsena Antona Ostojića i „Obrana i zaštita“ (2013) Bobe Jelčića i to iz nekoliko razloga. Kao prvo, radi se o istovremenim događajima i bliskim temama istog zajedničkog uzroka (raspad SFRJ i osamostaljenje novih država). Kao drugo, rat u BiH je izravno povezan s Hrvatskom utoliko što su u njemu, kao treća zaraćena strana (uz pripadnike srpskog i bošnjačkog naroda), sudjelovali Hrvati iz BiH, kao i hrvatski vojni odredi oformljeni u RH. Napokon, radi se o hrvatskim autorima i filmovima (većinski) financiranim sredstvima HAVC-a, dakle o istom društvenom i umjetničkom krugu koji je proizveo i filmove koji se bave ratom u Hrvatskoj.¹¹⁹ Određene dvojbe sam imala i oko recentnih filmova „Djeca sa CNN-a“ (2022) Aide Bukvić i „Hotel Pula“ (2023) Andreja Korovljeva. Premda su oba filma djelo hrvatskih redatelja, oba se prvenstveno bave ratnim traumama i izbjeglištvom Bošnjaka iz BiH. S druge strane, radnja im je smještena u hrvatske gradove (Zagreb, odnosno Pulu) gdje su izbjegli smješteni te oba, autokritički i autorefleksivno, prikazuju načine na koje su hrvatski građani prihvatili „strane“ izbjeglice. Podjednako, i ideološki napunjena slika o „idealnom hrvatskom domu“ i sve

¹¹⁹ Izuzev filma „Halimin put“ (2012), protagonisti preostala tri su pripadnici hrvatske nacionalnosti.

prikazane pukotine u toj slici, pomažu detektiranju predodžbi o domu u hrvatskoj suvremenosti. U nastavku ću kratko opisati selektirane filmove i razloge njihova odabira.

5.2. Međuodnos rata i doma u selektiranim filmovima

U izabranim se filmovima mogu detektirati brojni preklapajući i nadopunjujući motivi vezani uz dom i stanovanje, međutim ću ukratko izdvojiti one koji predstavljaju idejnu ili pripovjednu okosnicu selektiranih filmova. Navest ću filmove kronološkim redom nastanka budući da je jedan od postavljenih analitičkih ciljeva razumijevanje *procesa* tvorbe doma, promjena u razumijevanju stanovanja uslijed promjena društveno-političkog konteksta.

Prvi je na listi već spomenuti film „Priča iz Hrvatske“ (1991) Krste Papića, prvi pobjednik novog hrvatskog pulskog festivala koji je izložio presjek „hrvatskog pitanja“ (težnja za osamostaljenjem od SFRJ), ali i najavu budućih društvenih i političkih prijevora koji su uslijedili nakon formiranja nove demokratske države Republike Hrvatske. Kroz povijest jedne obitelji, film prikazuje i način stanovanja u zabiti Dalmatinske Zagore, disidentskoj Njemačkoj, kao i u zagrebačkoj socijalističkoj i novohrvatskoj svakodnevi.

Dvije godine nakon filma „Priča iz Hrvatske“, premijerno je prikazan film „Vrijeme za...“ (1993) redateljice Oje Kodar. Film je naišao na oštre kritike javnosti i filmske struke zbog propagandističkog i jednostranog prikaza ratnih okolnosti. Međutim, za moje je istraživanje posebno važan upravo zbog toga, budući da objašnjavačkom gestom i stiliziranim, ponekad grotesknim prikazom, ocrtava, u tom trenutku, vladajuću ideologiju o hrvatskom domu i domovini. Osim toga, film predočuje ratni krajolik i prakse izbjegličkog stanovanja te problematizira temu mjesta ukopa kao doma vječnog počivanja.

Film „Cijena života“ (1994) Bogdana Žižića jedan je od rijetkih filmova koji u fokus pripovijedanja stavlja dom Drugog. Radnja je smještena na srpsko imanje na kojemu, kao otkupljeni logoraš, radi vukovarski branitelj Ivan. Film prikazuje život u zemlji u kojoj se ne događa rat, ali se itekako odražava na kućnu svakodnevnicu i odnose između ukućana.

Film „Vukovar se vraća kući“ (1994) Branka Schmidta nastao prije oslobođenja Vukovara i cijelog hrvatskog teritorija, progovara ne samo o prognaničkom domu i marginaliziranju problema izbjeglištva nego i o temi zadržavanja i pohranjivanja sjećanja na dom kojega su Vukovarci bili prisiljeni napustiti, a kojega moguće više niti nema.

Sjećanje na obiteljski dom, vezano uz svakodnevne kućne prakse, obrađuje i Tomislav Radić u filmu „Anđele moj dragi“ (1995). Kroz prisjećanje dječaka na traumatične ratne

događaje, bijeg i gubitak članova obitelji, film progovara i o gradnji doma te o njegovoj poslijeratnoj obnovi nakon povratka, motiv koji nije značajnije otvaran u drugim filmovima.

Godine 1995. izašao je televizijski film, tada još studenta filmske režije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, Ivana Salaja „Vidimo se“.¹²⁰ Film progovara o nošenju grupe prijatelja iz djetinjstva s okolnostima rata, mobilizacije, pogibije, raspada prijateljstva. Svatko se na svoj način nosi s odgovornošću prema domovini, prijateljima, ali i osobnim planovima. Uz najavu posljedica rata po njegove sudionike, film govori i o stanovanju u djetinjstvu, u mjestu i vremenu lišenom razaranja i gubitaka.

U filmu Zrinka Ogreste „Isprani“ (1995) rat predstavlja sumorni okvir unutar kojega je teško uspostaviti međuljudske, obiteljske i partnerske odnose. Stanovanje u skućenim i ekonomski otežanim uvjetima te nemogućnost suočenja s ratnim traumama, izbjeglištvom, prevarom, rezultiraju gubitkom osnovne predodžbe o domu kao mjestu zaštite, posebno zaštite intimnosti i intimnih odnosa kao temelja tvorbe doma.

Prva ratna komedija „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996) u režiji Vinka Brešana na duhovit način prikazuje obje suprotstavljene strane, s jedne strane stanovnike neimenovanog hrvatskog otočića te, s druge strane, zapovjednika vojarne Jugoslavenske narodne armije u kojoj vojni rok služe mladići iz svih republika i pokrajina SFRJ, ujedno i otočkog zeta. Kroz duhoviti zaplet komedije zabuna i ismijavanje podjednako i hrvatskih i jugoslavenskih/armijskih klišeja, film ističe umjetnost i zabavu kao konstitutivne za stvaranje „slike o domu“ te diskutira teme pripadanja određenoj zajednici i toposu.

Televizijski film „Prepoznavanje“ (1996) redateljice Snježane Tribuson otvara temu zločina i kazne vezanu uz ratne zločine ubojstva i silovanja, traume preživjelih, ali i osobnog razračunavanja s počiniteljem. Ujedno, film prikazuje slabost, odnosno poroznost prostora doma i načina probijanja njegovih zaštitnih ovojnica.

„Božić u Beču“ (1997) redatelja Branka Schmidta idealizira dom i domovinu suprotstavljajući izbjegličko stanovanje u Beču sudjelovanju u obrani doma. Film prikazuje nemogućnost tvorbe doma negdje drugdje, ali izriče i kritiku onima koji su napustili ratom zahvaćenu domovinu.

Kriminalistička *noir*-drama „Treća žena“ (1997) Zorana Tadića temu Domovinskog rata dotiče samo kroz činjenicu da prikazana zločinačka organizacija trguje humanitarnom pomoći i organima ranjenih branitelja. Međutim, film je ponudio uvid u atmosferu ratnog Zagreba, u svakodnevni život uz uzbune i zamračenja te stanovanje u gradskim skloništima.

¹²⁰ Ivan Salaj je do tada realizirao i dokumentarni film „Hotel Sunja“ o braniteljima na prvoj liniji bojišnice.

Još jedna ratna komedija, ovaj puta u režiji Krste Papića „Kad mrtvi zapjevaju“ (1998), tangencijalno, ali ključno dodiruje ratnu temu. Groteskni zaplet u kojem glavni junak lažira svoju smrt kako bi se iz disidentstva vratio kući, pri čemu se nađe u zasjedi trgovaca organima, donosi međutim, uvide u heterotopijski dom kao mjesto vječnog počivanja te koristi lijes i grobno mjesto kao sinegdohe dijasporskog i/ili gastarbajterskog stanovanja.

Premda svrstan u filmove samoviktimizacije (Pavičić 2011) te prozivan zbog isticanja „svetosti“ hrvatske nacije u odnosu na suprotstavljenu zločinačku i rušilačku srpsku, film Nevena Hitreca „Bogorodica“ (1999) aktivno progovara o temi pripadanja hrvatskoj naciji i zajednici katolika te određenom načinu života i stanovanja u odnosu na neprijateljskog Drugog, izravno koristeći nacionalnu i katoličku ikonografiju u svom prikazu.

O vrijednosti i snazi umjetnosti za konstrukciju doma u vremenima ratnih razaranja progovara film „Dubrovački suton“ (1999) Željka Senečića. Osim motiva umjetnosti, tema domoljublja i svakodnevnih praksi stanovanja pod neprijateljskom paljbom, film otvara i pogled Drugog na rat s terase ekskluzivnog dubrovačkog hotela u kojemu su smješteni strani novinari i promatrači EU. Također, film progovara o tvorbi sjećanja na rat koja se razlikuju ovisno o okolnostima osobnih biografija, ali i nužnosti dokumentiranja događaja u svrhu konstrukta društvenog sjećanja.

Novi milenij je otvorio redatelj Branko Schmidt koji se, u svom trećem „ratnom“ filmu, okrenuo žanru crne komedije. Film „Srce nije u modi“ (2000), kroz motiv dugovječnog stabla hrasta, govori o ukorjenjivanju stanara u tlo domovine, kao i o pravu prvenstva na dom po principu „tko je došao prvi“, što i danas predstavlja prijepor u javnom i društveno-političkom diskursu u zemljama bivše Jugoslavije. Komičnost zapleta je bazirana i na temi obroka i objedovanja, budući da je u Slavoniju, regiju mesa i mesnih prerađevina, pristigao britanski profesor vegetarijanac te je time film poslužio i kao građa za analizu praksi objedovanja.

Redatelj Lukas Nola koristi kršćansku ikonografiju i mitske simbole kako bi u filmu „Nebo sateliti“ (2001) prikazao besmisao rata i ratnih stradanja. Osim tema selekcije pripadanja „našima“ i „njihovima“, pogibije i pokapanja stradalnika obje strane, koristim osobno iskustvo rada na filmu kao asistentice scenografa u diskusiji o kreiranju doma i domovine smještanjem filmske priče u konkretne lokacije, kao i o temi filmske lokacije kao prijepornog mjesta na primjeru gradnje masovne grobnice za potrebe snimanja filma.

Film „Prezimiti u Riu“ (2002) Davora Žmegača već i samim naslovom sugerira osnovnu predodžbu o domu kao mjestu zaštite od vanjskih utjecaja. Osim toga, film se bavi i temom beskućništva izazvanog ratom te drugim projekcijama ratnih događanja na društvenu sliku

domovine. Kroz nastojanje da uprizori dom za svoju kćer, glavni junak će rušiti jednu za drugom sliku o Domovinskom ratu i konstruktima doma.

Prvi hrvatski film koji je otvoreno progovorio o temi hrvatskih zločina nad srpskim civilima je film „Svjedoci“ (2003) Vinka Brešana. Radi se ujedno o prvom hrvatskom filmu koji je ušao u službenu konkurenciju Berlinskog filmskog festivala (2004) te dobitniku specijalnog priznanja Nagrade ekumenskog žirija i Filmske nagrade za mir, što je potaknulo procese suočavanja, barem onih filmskih, s vlastitom prošlošću i krivnjom.¹²¹ Vezano za temu doma, bitna je okolnost da je bezrazložni zločin iz mržnje počinjen na kućnom pragu te da se u okviru obiteljskog doma nastojao i sakriti, što će u konačnici dovesti do raspada doma i obitelji.

Raspad doma u poslijeratnim okolnostima razvojačenih branitelja prikazan je i u filmu „Tu“ (2003) Zrinka Ogreste u kojem dom niti u miru ne predstavlja sigurno mjesto u odnosu na vanjski svijet, kao niti u odnosu na onaj vlastiti unutrašnji svijet ratnih sjećanja, reflektirajući tako labilnost konstrukta doma i domovine.

Treći film u istoj godini „Ispod crte“ (2003) Petra Krelje, bavi se sličnom temom dekonstrukcije doma u poslijeratnim okolnostima, uokvirenima PTSP-traumama. Budući da sam na filmu radila kao scenografkinja, kroz analizu vlastitog scenografskog oblikovanja interijera prostora doma, detektirat ću načine na koje se predodžbe o domu materijaliziraju kroz arhitekturu i uređenje lokacija koje udomljuju filmsku priču.

Film „Oprosti za kung fu“ (2004) Ognjena Sviličića na duhovit način tematizira patrijarhalno poslijeratno seosko okruženje definirano nacionalnim i vjerskim pripadanjem, uvodeći pritom jednu od prvih ženskih junakinja koja se suprotstavlja društvenim stereotipima i ideji doma kao nacionalno i svjetonazorski pročišćene enklave te se osamostaljuje i sama odgaja sina proizašlog iz odnosa s Azijatom u vrijeme prognaničkog boravka u Njemačkoj.

Poslijeratna drama s krim-elementima „Put lubenica“ (2006) redatelja Branka Schmidta prikazuje atmosferu liminalnog pograničnog predjela obilježenog ratnim traumama gubitaka i masovnih ubojstava te kriminalnim poslijeratnim radnjama trgovine ljudima u kojoj dom figurira samo kao krljušt, odraz onoga što je nekada predstavljao. Posebno važan detalj je i opredmećenje života glavnog protagonista kroz svjetlo malene stolne lampe.

Antiratna akcijska drama „Živi i mrtvi“ (2007) prikazuje na surovo-poetičan način besmisao rata i ratovanja u transvremenskom i transgeneracijskom prikazu. U ovom slučaju obrana doma i domovine gubi svaki smisao, a jedino stvarno stanovanje je ono u vojničkim

¹²¹ Film je nastajao u vrijeme smrti dotadašnjeg nacionalno orijentiranog predsjednika Franje Tuđmana, predstavljenog i kao „oca domovine“, ali i vrijeme pristizanja optužnica protiv hrvatskih generala iz međunarodnog suda u Den Haagu oformljenog radi procesuiranja zločina počinjenih na tlu bivše Jugoslavije.

skloništima, te napokon u grobovima na visoravni planine nazvanoj Grobno polje. Značaj predmeta kao transmitora afekta i sjećanja vidljiv je kroz motiv tabakere koja se prenosi s generacije na generaciju ratnika.

Temu grada kao doma prikazuje film „Zapamtite Vukovar“ (2008) Fadila Hadžića prateći posljednje dane povijesne osobe vukovarskog ratnog novinara, urednika i pjesnika Siniše Glavaševića. Osim slika razaranja doma i grotesknog prikaza neprijateljskih vojnika i zapovjednika, sam naslov smješta film u istraživački korpus posvećen temi sjećanja i zaborava. Film nastaje u vremenu problematiziranja i preispitivanja ratne prošlosti, uloge hrvatskih branitelja te aktualnih prijepora u odnosima između hrvatskih i srpskih građana Vukovara.

Kraj prve dekade novog tisućljeća označava alegorična „crna“ ratna drama „Crnci“ (2009) dvojice redatelja Gorana Devića i Zvonimira Jurića. Prateći izgubljenost vojnika nakon što su i sami počinili zločin, film prikazuje prostor vojarne kao heterotopijsko stanovanje na granici između škole i zatvora sugerirajući istovremeno i mladost i zatočeništvo protagonista. Raspored i izgled prostorija vojarne ocrtavaju unutrašnje stanje likova otvarajući prikaz prostora doma kao stanje svijesti, kao materijalizaciju ili sliku traume.

Film „Korak po korak“ (2011) ratne novinarkе Biljane Čakić-Veselić u fokus stavlja ženu, ujedno majku i suprugu, kao i njezino postepeno identitetsko osamostaljenje u prostoru vlastitog doma u okolnostima ratne opsade. Također, film prikazuje svakodnevne kućne prakse u promijenjenim uvjetima ratnog stanovanja.

Uvide u načine tvorbe doma od strane stanarki (supruga, majki, kćeri) donosi gotovo filigranski, Arsen Anton Ostojić filmom „Halimin put“ (2012), ističući pritom, kroz materijalnost doma i prakse nastanjivanja, sličnosti i razlike između pravoslavne i muslimanske strane nastanjene na istom području. Prikaz kućne svakodnevice u dva vremenski razdvojena perioda predstavlja ne samo „isječak kulture“ nego i aktivne vektore sjećanja koje koriste protagonisti kako bi sačuvali uspomene na svoje poginule ili stradale u ratu. Film pokazuje i u kojoj su mjeri teme odnosa s Drugim, ratnih zločina, oprosta i krivnje konstitutivne za konstrukciju, dekonstrukciju i rekonstrukciju doma.

Film „Obrana i zaštita“ (2013) kazališnog redatelja Bobe Jelčića, premda smješten u grad Mostar u Bosni i Hercegovini, nudi s jedne strane, ugođaj poslijeratnog podijeljenog grada na hrvatski i bošnjački dio, a s druge strane, *unheimlich* osjećaj u vlastitom domu izazvan vanjskim društveno-političkim neizvjesnostima.

Ratna akcijska drama, ekranizacija stvarnog događaja, „Broj 55“ (2014) Kristijana Milića nudi primjer prostora doma kao zaštitnika života svojih stanara. Sklonjeni na jednu noć

u neprijateljsku napuštenu seosku kuću, branitelji ustraju u obrani sve dok zidovi kuće koja ih je udomila nisu bili razrušeni.

Film „Most na kraju svijeta“ (2014) Branka Ištvančića otvara osjetljivu temu života u domu Drugog. Film prati grupu Hrvata prognanih iz Bosne u Hrvatsku, naseljenih u kuće iz kojih su Srbi prognani u Bosnu. U ovoj sumornoj priči s elementima krimi zapleta preklapa se tema stanovanja u domu Drugog s temom odabira mjesta vječnog pokoja, ali i prikazivanja druge strane koja iskazuje iste gubitke, obiteljske, one vezane uz prostor stanovanja, kao i gubitke mjesta sjećanja uslijed uništenja doma.

Pogled s obje strane ekranizira i Dalibor Matanić u triptihu „Zvizdan“ (2015) koji kroz tri vremenski odvojene priče (1991; 2001; 2011) govori o (ne)mogućnosti ljubavnog odnosa, ali i gradnje doma, između pripadnice srpske i pripadnika hrvatske nacionalnosti. Sve tri priče koriste liminalne elemente doma, poput prozora i vrata, svakodnevne kućne prakse, poput pripreme hrane i objedovanja, kako bi prikazale više sličnosti nego razlika ideološki i povijesno suprotstavljenih strana.

Komorna drama „S one strane“ (2016) Zrinka Ogreste, dvostruki pogled ima upisan i u sam naziv. Film otvara temu nastanjivanja ne u domu, nego u životu Drugog, kao i gubljenja identiteta kroz komemoriranje vlastite prošlosti. S druge strane, nastojanje žene i majke da stvori dom, usprkos teškoćama, pokazuje elastičnost doma. Osim toga, na filmu sam radila kao scenografkinja te koristim vlastito iskustvo kako bih prikazala umještanje filmske ekipe u filmske lokacije, posebno one koje omogućuju stanovanje.

Somnambulsko-groteskna drama „Koja je ovo država“ (2019) Vinka Brešana bavi se, prikazujući traumu ratnog gubitka sinova čija tijela još nisu pronađena, konkretnom lokacijom mjesta komemoracije, odnosno ukopa preminulih, ujedno prikazujući domovinu kao sumorni konstrukt šačice benevolentnih političara.

Biografska ratna drama „General“ (2019) Antuna Vrdoljaka prikazuje život povijesne osobe generala HV-a Ante Gotovine, heroja, optuženika za ratne zločine koji je nakon suđenja pušten iz haškog pritvora. Osim prikaza doma u kojem je budući general odrastao, film otvara i teme politika pamćenja kao i nemogućnosti zaborava onoga što je u ratu proživljeno.

Film Branka Schmidta „A bili smo vam dobri“ (2021) opora je drama o nesnalaženju bivših branitelja u suvremenoj tranzicijskoj Hrvatskoj koji se još uvijek nastanjuju u ratnim uspomnama i davno osvojenim bitkama i uništenim tenkovima. U filmu prostor doma zamjenjuje ruševna zgrada koja bi trebala postati komemorativno mjesto posvećeno onima koji su poginuli dajući život za domovinu koja ih je zaboravila.

Paralelnim prikazom junačke obrane Vukovara i poslijeratnog suđenja za ratne zločine na Ovčari, film „Šesti autobus“ (2022) Eduarda Galića, također otvara pitanja ratnih trauma, odgovornosti za ratne zločine, ali i nepovratne dekonstrukcije doma pod utjecajem aktualnih društveno-političkih interesa i planova.

Film „Djeca sa CNN-a“ (2022) kazališne redateljice Aide Bukvić, premda više fokusiran na proživljenu srebreničku traumu Bošnjaka Dine, govori i o nemogućnosti gradnje *drugog* doma te konačnoj odluci o povratku u mjesto odrastanja. Film paralelno prati sličnu sudbinu djevojke koja je kao djevojčica bila prognana iz Vukovara. Slika dječje patnje, nekad tako zanimljiva medijima, pretvorila se u niz anonimnih poraza pri čemu bitnu ulogu igra video kazeta i otkrivena snimka egzekucije skupine srebreničkih dječaka među kojima je i Dinin brat.

Posljednji u kronološkom slijedu je film „Hotel Pula“ (2023) Puležana Andreja Korovljeva. Film govori o prognaništvu grupe Bošnjaka, o nemogućnosti zaborava, o osjećaju krivnje onih koji su preživjeli, kao i o nesnalaženju u drugoj zemlji i drugom vremenu. Pokušaj tvorbe novog doma daleko od svega pokazuje se kao trenutna zabluda. Osim toga, kao i „Djeca sa CNN-a“, film prikazuje odnos hrvatske javnosti prema izbjegličkom problemu Drugih, u oba slučaja susjeda Bošnjaka koji su prošli sličnu sudbinu kao i hrvatski prognanici u vrijeme Domovinskog rata, rastvarajući pukotine u odnosu prema domu i stanovanju u hrvatskoj realnosti.

Kronološkim pregledom zaokupljenosti ratom i ratnim temama vezanim uz tvorbu doma razvidno je kako su se percepcija i prikazi rata i prostora doma mijenjali označavajući i sazrijevanje nove hrvatske kinematografije i kritičkog odnosa filmskih autora prema aktualnim društveno-političkim temama i procesima. Od početne potrebe i/ili zahtjeva za tumačenjem „istine o domu i ratu“, postepeno se otvarao pogled prema vlastitim pogreškama i zabludama, kao i prema posljedicama koje je rat i proživljeno iskustvo rata i ratovanja ostavilo na ratnike, obitelji, zajednice, a potom i na predodžbe o domu i nastanjivanju u aktualnom trenutku hrvatske svakodnevice. Navedene ću procese, promjene i prijepore detektirati u istraživačkim poglavljima koja slijede s ciljem razumijevanja ne samo promjenjivog odnosa prema domu nego i sposobnosti „doma“ da se iznova konstruira u promijenjenim društvenim i kulturnim okolnostima.

6. PREDODŽBE O DOMU

Iz teorijskih analiza proizlazi kako predodžbe koje pojedinci i zajednice stvaraju o domu čini zbir čimbenika koji uključuju ideje, pretpostavke, navike, okolnosti i iskustvo nastanjanja (osobno, kolektivno, lokalno, globalno, nasljedno i sl.), odnosno sve ono „što nosimo sa sobom gdje god da idemo“ (usp. Rapport i Dawson 1998a). Sukladno promjenama društveno-povijesnih okolnosti te promjenama osobnih i kolektivnih biografija i planova, mijenjaju se i predodžbe o tipu, obliku, načinu, kulturi stanovanja. Ta se promjena više razumije kao nadogradnja (bez obzira na predznak) budući da svi navedeni čimbenici predstavljaju nastavljajuće slojeve osjećaja i ideja sigurnosti, pripadanja, stavova, etiketa, sjećanja, odluka.

Pitanja koja postavljam u ovoj cjelini vezana su uz razumijevanje osnovnih funkcija prostora doma i spona koje povezuju (ili vežu) stanara i njegov prostor nastanjanja. Također, razmatram međudjelovanje prostora doma i domaćina u smislu kreiranja prostora u skladu s potrebama i vrijednostima stanara, ali i obrnuto, podržavanja (ili susprezanja) tvorbe identiteta stanara od strane prostora kojeg nastanjuju (usp. Rapport i Dawson 1998a: 9).

Analiza koja promatra određeni fenomen u izuzetnim okolnostima, kao što je to slučaj s predratnim, ratnim i poslijeratnim okolnostima, otvara mogućnost detektiranja ekstremnih, prijelomnih točaka te jasnijeg definiranja otvorenih pitanja. Osim što se ideje o domu neprestano nadograđuju (one su fluidne i višerazinske) i mijenjaju pod utjecajem unutrašnjih i vanjskih promjena i čimbenika, one se i isprepliću, utječući jedna na drugu. Zbog kompleksnosti ću, nastavno na prevladavajuću akademsku kategorizaciju temeljnih predodžbi o domu (Massey 1994; Morley 2000; Blunt i Dowling 2006; Hayes 2007), istraživanje filmom predstavljenih predodžbi o domu podijeliti u tri osnovne ideje: 1) dom kao mjesto sigurnosti i zaštite, 2) dom kao mjesto pripadanja i 3) dom kao mjesto tvorbe identiteta.

6.1. Dom kao mjesto zaštite i sigurnosti

Osnovna funkcija svake nastambe je da štiti i pošteđuje svoje stanare od prirodnih (toplina, hladnoća, padaline, vjetrovi) i društvenih nepogoda (buka, pogled, krađa). Izbor oblika i gradbenih materijala kuće ovisi o geografskom položaju i klimatskim uvjetima lokacije kao i o društvenom okruženju u kojem je dom smješten te služi kontroliranom propuštanju i kontroliranom nepropuštanju navedenih utjecaja, kako izvana prema unutra (npr. vjetar), tako i

iznutra prema van (npr. toplina). Događa se, međutim, da dom *popusti* pred prirodnim katastrofama poput poplava, potresa, oluja ili sl.¹²² kao i pred onim društvenim (ratna razaranja, domicid, otimačina, protjerivanje). Upravo u trenucima fizičke ugroze prostora doma, kakav je bio Domovinski rat, otvara se prostor za istraživanje pitanja *što je to* što treba dom da bi bilo zaštićeno mjesto. U ovom ću poglavlju analizirati na koje načine prostor doma (kuća, stan ili drugi oblik nastambe) štiti svoje stanare od ratne ugroze, koji su stupnjevi ili mehanizmi zaštite, a koja oslabljena mjesta.

Završni dijalog između Grga i njegovog prijatelja Panče u filmu „Prezimiti u Riu“ (2002) Davora Žmegača glasi:

Grga: *Šta ja tu radim? Ne sjećam se kako sam došao ovamo. Gdje sam prije bio?*

Pančo: *Vjerojatno si pobjegao iz bolnice.*

Grga: *Sjedit ću još malo ovdje, pričekat ću.*

Pančo: *Šta imaš čekati?*

Grga: *Ne znam... što bude... glavno je da prezimimo.*

Pančo: *Pa prezimjeli smo, proljeće je.*

Grga: *Ako sve ode k vragu, prezimit ćemo u Riu!*

Posljednja rečenica ujedno je i naslov filma koji priča priču o Grgi zvanom Deda, ratnom veteranu, beskućniku i pijanici. Kada posjet iz Njemačke najavi kćer tinejdžerka, Grga provaljuje u malograđanski zagrebački stan lokalnog mafijaša kako bi za nju *uprizorio* dom. To pokrene mračno kolo okršaja i ratnih sjećanja u kojem se nađu brojni Grgini suborci, izgubljeni u drogi, kriminalu, požaru, rušeći pritom i sve Grgine domove. Na kraju ga nalazimo uteklog iz umobolnice kako sjedi na vodovodnom dalekovodu iznad zemlje i sanja o dalekom Riu, o mjestu topline i beskrajnog žala, mjestu čije ime toliko podsjeća na nebeski dom (Rio - Raj). Premda metaforičke, navedene završne riječi označavaju mjesto stanovanja kao utočište, mjesto gdje se može otići kada je sve drugo dovedeno u pitanje. Kako potvrđuju brojni primjeri iz analiziranih filmova, dom je mjesto koje pruža sigurnost svojim stanarima osiguravajući toplinu (ili hlad), svakodnevni obrok, održavanje higijene, odmor i nužan san, kako u trenucima

¹²² U nedjeljno jutro, 22. ožujka 2020. godine su grad Zagreb i okolice pogodila dva snažna potresa oštetivši brojne javne i stambene objekte među kojima i našu obiteljsku kuću. U utorak 29. prosinca iste godine još snažniji potres pogodio je Sisačko-moslavačku županiju. U vrijeme pisanja rada svjedočili smo katastrofalnim poplavama nakon obilnih kiša u Njemačkoj, Belgiji i Nizozemskoj u srpnju 2021. godine te u Sloveniji 2023. godine, kao i razornim potresima (Turska i Sirija te potom i Maroko).

zdravlja i razvoja, tako i u trenucima nemoći, bolesti, starosti, invalidnosti ili bilo kojeg drugog oblika ugroze.

Ratom traumatizirani gospodin Lesjak osjećao je sigurnost samo unutar zidova izbjegličkog stana u udaljenom Beču („Božić u Beču“, 1997). Sigurnima su se osjećali i studentica Ana u svom zagrebačkom stanu, kilometrima dalekom od ratne strahote koju je proživjela („Prepoznavanje“, 1996) kao i ostarjeli bračni par Slavko i Milena u svom stančiću u poslijeratnom Mostaru („Obrana i zaštita“, 2013). Svakome od njih izlazak je predstavljao opasnost, bilo uslijed straha od otvorenog prostora (gospodin Lesjak), bilo zbog toga što je vani vrebao prepoznati krvnik i zločinac (studentica Ana) ili nenadiđene razlike neriješenih odnosa u mostarskoj svakodnevnici (Slavko i Milena). Napokon, gospodin Lesjak je, osjetivši blizinu smrti, spakirao u kofer svoje olovne vojnike i uputio se sam prema rodnom Osijeku. Premda je izdahnuo na ulicama Beča, njegovo će tijelo nastaviti put, ovaj puta u lijesu, u pratnji supruge i sina.

Primjer doma kao mjesta koje štiti ne samo život, nego i njegov prestanak, nalazim i u drugim filmovima. Nakon što su bili ustrijeljeni u svom dvorištu, Jerkova baka i stric bit će uneseni u svoj dom kako bi ih se dostojno pripremio i ispratilo na drugi svijet („Anđele moj dragi“, 1995). Dom je i mjesto u kojem se nakon preminuća člana obitelji obilježava njegov život u krugu najbližih (ibid.; „Kad mrtvi zapjevaju“, 1998; „Svjedoci“, 2003). U filmu „Vukovar se vraća kući“ (1994) istaknuta je i uloga doma kao zaštitnika zdravlja svojih stanara. Darkov otac, koji je u obrani Vukovara izgubio nogu, govori svom sinu: „*Da mi je da sam ptica, pa da nadletim iznad Vukovara, dvije minute samo da ga vidim, da onjušim, sve bi me prošlo, i ova noga i prsti koje nemam, sve...*“. Također, ostarjeli Vukovarac Baja uz sebe drži staklenu bocu u kojoj se nalazi dunavska voda. Baja tumači Darku kako je ta voda lijek za svaku ranu ili bol te povremeno, kada se osjeća loše, popije gutljaj iz svoje flaše. Iz navedenog proizlazi da mjesto doma okusom, mirisom ili samo pogledom na njega liječi i održava život.

U filmovima koje sam analizirala predodžba o domu kao mjestu zaštite, osim zaštite samog života (pa i preminulih), rezonira i sa slikom prostora koji osigurava razvijanje i njegovanje obiteljskih, partnerskih, prijateljskih, intimnih odnosa. U filmskim se domovima vode povjerljivi razgovori i izmjenjuju nježnosti i intimnosti.¹²³ Upravo je to nedostajalo zaljubljenima Jagodi i Zlatku premda je svatko od njih imao mjesto stanovanja, što je u konačnici presudilo njihovoj ljubavi („Isprani“, 1995). U filmu „Srce nije u modi“ (2000) Branka Schmidta „hrastići“, kako su Rastovčani zvali svoje najmlađe stanovnike, označavaju

¹²³ „Vrijeme za...“ (1993); „Anđele moj dragi“ (1995); „Halimin put“ (2012); „Obrana i zaštita“ (2013) i drugi.

zalag za budućnost, sadnice za nova stabla, što utvrđuje dom kao mjesto njegovanja i odgoja potomstva (odnosno *pošteđivanja*, usp. Heidegger 2001[1971]a),¹²⁴ mjesto roditeljske ljubavi i brige. Navedeni je motiv, premda prisutan u većini analiziranih filmova, posebno istaknut u filmu „Anđele moj dragi“ (1995) Tomislava Radića koji svoje pripovijedanje temelji na postupnom prisjećanju dječaka Jerka na traumatični ratni događaj uslijed kojega je zaboravio svoje roditelje i svoj dom. Primjeri poput obitelji Barić koja, unutar zidova svog doma, sjeda za uskršnji stol u doba komunističkog režima („Priča iz Hrvatske“, 1991), grupe dječaka koji se nalaze u šumi sanjareći o svojoj budućnosti („Vidimo se“, 1995) ili majke Halime koja je u šarene vunene džempere uplela sjećanja na nestalog sina („Halimin put“, 2012), potvrđuju prostor doma kao mjesto zaštite određenih obiteljskih i društvenih normi i obrazaca (usp. Carsten i Hugh-Jones 1995: 1-2), mjesto zaštite sanjarenja o budućnosti i sjećanja na prošlost (usp. Bachelard 2000[1957]).

Nastavljajući se na Marcela Maussa, Mary Douglas govori o domu kao o zajedničkom (obiteljskom) dobru (1991: 302), što uključuje različite oblike organiziranja i raspoređivanja dobara od ogrjeva ili instalacijskih sistema do prehrambenih, higijenskih i drugih potrepština, odnosno do razumijevanja doma kao mjesta ekonomske održivosti.¹²⁵ Tako je Vjerina susjeda Mara usred ratne zone uspijevala očuvati nekoliko kokoši kako bi preživjela („Korak po korak“, 2011), a gluhonijemi je Srbin na svom seoskom imanju imao košnice proizvedeći med sve dok ga nisu protjerali („Most na kraju svijeta“, 2014).¹²⁶ Stanovnici sela Vidova su uživali plodove svog rada iz povrtnjaka i vinograda, a kada je došlo do progona, pljačke i paleža iz njihovih je bačava poteklo vino crveno kao krv i isteklo, kao što je istekao život oca i sina („Vrijeme za...“, 1993). Kada je Bubija, posljednjeg prasca u mjestu, raznijela granata, zavrteo se na ražnju usred porušene crkve kako bi nahranio preostale stanovnike i njihove goste („Srce nije u modi“, 2000). Aspekt doma kao gospodarstva uglavnom se vezuje uz ruralna područja, međutim i dom

¹²⁴ Riječi bečarca posvećenog uglednom britanskom profesoru biologu Henryju Woodu pristiglom u Rastovac kako bi od ratnog razaranja spasio stari hrast, a da bi u konačnici spasio rastovačku djecu odnosno „mlade hrastiće“ glase: „...*Vidi Stari Rastovac, izrasto je najstariji hrast, došo Čedo pa ga gledo, rezo bi ga, zapalio, u pepeo pretvorio, muther fucker navalio, al' mu nismo dali ... Wood Henry čuo je za to, pa se nama on požurio, prošao je kroz obruče, sa svih strana Čedo tuče, taj ne bira kad zasvira, Henryja to baš ne dira... Henry, Henry ostavio sve, da nam spasi mlade hrastove...*“ („Srce nije u modi“, 2000).

¹²⁵ Grčki korijen riječi „ekonomija“ (grč. *oikos* - kuća i *nomos* - propis, zakon) otkriva kako je pojam prvotno označavao skup pravila i vještina za upravljanje domaćinstvom. Značenje riječi se tek nakon 17. stoljeća proširilo na upravljanje ekonomskim resursima većih političko-teritorijalnih cjelina (Briganti i Mezei 2012a: 7; v. i Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981: 215).

¹²⁶ O ratnom prehranjivanju govori jednostavno i potresno svjedočanstvo gospodina Nenada iz Vukovara u ratnoj etnografiji *Fear, Death, and Resistance An Ethnography of War: Croatia 1991 – 1992*: „... *Imali smo jednu kokošku koja je nosila. Dve kokoške! Jedna je poginula, pa je... Jedna je nosila svaki dan jaje. I onda je i ta jedna poginula!*...“ (Čale Feldman et al. 1993: 185).

u gradu predstavlja mjesto za obavljanje uslužnih ili obrtničkih poslova kako bi se upotpunio kućni budžet (usp. Blunt i Dawling 2006: 89-100).¹²⁷ Gospođa Vjera Kralj je u ratnom Osijeku u svom dnevnom boravku otvorila prevoditeljski ured i tako uspjela ne samo preživjeti nego i svome sinu, hrvatskom branitelju, kupiti pancirni prsluk („Korak po korak“, 2011).

Osim svojih stanara, dom štiti i njihovu fizičku imovinu i potrepštine, ukrasne, uporabne, odjevne i druge predmete pohranjene i zaštićene u prostoru kuće ili stana. U ratnim je uvjetima i ta funkcija dovedena u pitanje. Mlada slikarica Ana, u Dubrovniku pod opsadom i napadima, odlučuje prodati UN-promatraču jednu od umjetnički najvrjednijih slika iz svog ateljea kako bi je spasila od mogućeg uništenja („Dubrovački suton“, 1999). Jedna od najpotresnijih i medijski najeksponiranijih slika stradanja u Domovinskom ratu, snimka je kolone Vukovaraca koji pješice napuštaju svoj grad u studenom 1991. godine. Uz iscrpljena lica ispred *kulise* porušenog grada mogu se primijetiti ručne torbe i plastične vrećice koje sadrže sve što je u njih uspjelo stati, motiv ponovljen i u filmskom prikazivanju okolnosti protjerivanja u filmu „Vrijeme za...“ (1993).¹²⁸ Snimci vukovarske kolone zabilježeni televizijskim kamerama prikazani su na kućnim televizorima brojnih filmskih domova. O televizoru će još biti govora u radu, ali ga ovdje ističem kao jedan od najvrjednijih kućanskih predmeta u hrvatskoj ratnoj svakodnevnici. U brojnim su se filmskim domovima obitelji, supatnici, prijatelji (pa i neprijatelji) okupljali ispred televizora kako bi čuli najnovije vijesti s bojišnice.

Pitanje ekonomije doma otvara i šire gospodarske i društvene teme kao što su vlasništvo, cijene nekretnina, stambene politike. Posjedovanje vlastitih stambenih jedinica, njihove karakteristike i njihova pozicija spadaju u mjerljive ekonomske pokazatelje pojedinih zemalja, gradova ili regija, ali i pojedinaca ili zajednica (Blunt i Dowling 2006: 89-100) te predstavljaju značajan element sigurnosti ukućana. Većina filmskih junaka posjeduje vlastiti dom.¹²⁹ Štoviše, mnogi od njih su svoje kuće sami gradili. Luka Barić je za svoju obitelj izgradio prostranu katnicu u glavnom gradu („Priča iz Hrvatske“, 1991). Krešin i Joškov otac je, po svjedočenju susjeda, cijeli život radio kako bi sagradio kuću („Svjedoci“, 2003). Mato i Ika su svoju kuću

¹²⁷ U vrijeme *lockdowna* proglašenog uslijed pandemije COVID-19 (2019-2021) velik je dio radnog stanovništva svuda u svijetu prešao na „rad od doma“.

¹²⁸ U ratnoj etnografiji *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Ines Prica plastične bijele vrećice u rukama prognanih Vukovaraca uspoređuje s „bijelim golubicama mira koje su se razletjele po svjetskim medijima“ (1993: 62-3).

¹²⁹ Blunt i Dowling ističu činjenicu kako se u engleskom jeziku stambeno vlasništvo naziva *home ownership* (a ne *house ownership*) što potvrđuje važnost posjedovanja ideje doma, a ne samo fizičke nastambe (Blunt i Dawling 2006: 93). U hrvatskom jeziku je upravo suprotno, te se tako vlasništvo nad prostorom doma naziva kućevlasništvom ili vlasništvom nad kućom ili stanom, što znači da se u Hrvatskoj može biti vlasnikom stana, vile ili kleti, ali ne i doma (dom je, barem lingvistički, izbjegao monetizaciji).

gradili čak dva puta, jednom prije rata vrativši se s privremenog rada u Njemačkoj u rodno mjesto, a drugi puta nakon što je u ratu bila zapaljena i opljačkana („Anđele moj dragi“, 1995). S druge strane, rat je za sobom ostavio puno prevelikih, nedovršenih i nenastanjenih obiteljskih kuća (beskonačni niz takvih kuća uz cestu prikazan je u intermezzu između priča u filmu „Zvizdan“ Dalibora Matanića iz 2015. godine). Ekonomski aspekt vlasništva samo je vrh sante zaleđenih pripadanja, protjerivanja, paljenja, odlazaka i povrata, o čemu će još biti govora u daljnjim istraživačkim poglavljima. Već je iz navedenih primjera razvidno da dom ima i svoja oslabljena mjesta, točke prodora koje dovode u pitanje sigurnost i život svojih stanara, ali i održivost samog prostora stanovanja.

6.1.1. Poroznost doma

Dom kao zaštitnik stanara i njihovih materijalnih i nematerijalnih dobara ima točke propusta ili regulirane zone koje omogućuju ulazak i izlazak kako samih stanara tako i različitih vanjskih i unutrašnjih čimbenika (od svježeg zraka do posjetitelja). Stoga nastambe imaju vrata i prozore, sisteme brava i ključeva, unutrašnje pregrade i otvore. Često je najsigurnije mjesto u kući centralni hodnik jer ga od vanjskog svijeta dijeli nekoliko pregrada i zidova. U vrijeme granatiranja, upravo su hodnici poslužili kao mjesta zaklona („Korak po korak“, 2011; „Broj 55“, 2014; bolnički podrumski hodnik u filmu „Šesti autobus“, 2022).

Svaka prostorija u domu ima određenu zaštitnu funkciju. Tako spavaća soba čuva san, kupaonica intimu, smočnica hranu, tavan uspomene. Upravo je na tavanu srpskog gazde, u filmu „Cijena života“ (1994), odbjegli logoraš pronašao skrivenu katoličku Bibliju hrvatske snahe, otkrivši tako da su iste nacionalnosti. S druge strane, kućni su podrumi zaštitili brojne filmske junake od ratne i drugih opasnosti („Treća žena“, 1999; „Dubrovački suton“, 1999; „Srce nije u modi“, 2000; „Put lubenica“, 2006).¹³⁰ Osim pojedinih prostorija, u zaštiti sudjeluju i drugi elementi doma poput ormara, škrinja, ladica, kutija, torbi, djelujući poput dodatnih zaštitnih opni oko stanara i njihovih potreba, sjećanja, tajni.¹³¹ Gospodin Drago je prije protjerivanja zakopao ispod kuće kutiju s obiteljskim fotografijama u nadi da će se nekada vratiti („Most na kraju svijeta“, 2014). Simo Aleksić, Srbin, partijac i zatvorski upravitelj u vrijeme bivše SFRJ, godinama je u novčaniku čuvao sliku dječaka („Ničiji sin“, 2008). No,

¹³⁰ Važnost pojedinih prostorija i njihove funkcije detaljnije ću obraditi u poglavlju koje se bavi oprostorenjem predodžbi o domu (v. poglavlje 7.2.2 Prostorije doma), no ovdje ističem njihovu zaštitničku ulogu.

¹³¹ Gaston Bachelard je izdvojio pjesničke slike koje opisuju značaj ladica i pretinaca, škrinja i ormara, kao i tajne skrivene na tavanima ili u podrumima kuće (2000[1957]).

kada odrastao muškarac, invalid Domovinskog rata, prepozna sebe na slici dječaka, kada spozna da se u ratu borio protiv vlastite krvi, protiv vlastitog oca, tada pucaju predodžbe o sigurnosti vlastitog doma. Tada dom postaje *porozan*. Pod pojmom poroznosti u ovom kontekstu podrazumijevam obilježje doma kao „nekontrolirano propusnog“ za različite utjecaje, prodore i probijanja.

Od trenutka kada je na ulici prepoznala svog krvnika Mihajla, Ana iz film „Prepoznavanje“ (1996) više nije osjećala sigurnost u svom domu, prozori njezinog stana učinili su je vidljivom i ranjivom, a špijunka na vratima dovoljno velikom da bi se kroz nju mogao provući uljez (u krupnom planu koji simulira pogled kroz špijunku prikazano je izobličeno lice Mihajla). Prozori Desine i Vojvodine kuće postali su veliki ekrani na kojima se „vrtio“ njihov život promatran kroz snajperski Martinov nišan („Nije kraj“, 2008). S druge strane, zaštićeno je, iz svog doma, snajperist pucao po gradskom trgu („Vrijeme za...“, 1993).

U analiziranim filmovima čimbenikom poroznosti zaštitnih opni doma postaje i zvuk, od zvona na vratima koja probijaju zidove („Prepoznavanje“, 1996; „Prezimiti u Riu“, 2002; „Nije kraj“, 2008 i mnogi drugi) do glasa iz mobitela.¹³² Tihim i suosjećajnim glasom uspio je potpuni stranac zavarati gospođu Vesnu predstavljajući se kao njezin suprug Žarko i tako „zakoračiti“ u njezinu spavaću sobu, u njezinu postelju („S one strane“, 2016). A opet, gospodin Slavko je u svom skućenom mostarskom stanu teško iščekivao da zazvoni telefon s novostima s viših upravljačkih instanci („Obrana i zaštita“, 2013), a glas novinara Siniše Glavaševića se probio do svih Vukovaraca („Zapamtite Vukovar“, 2008). I još odjekuje, kreirajući svojevrsnu zvučnu predodžbu o domu kao mjestu zaštite i sigurnosti u nekom budućem vremenu.¹³³ Propusnost je ambivalentan pojam, s jedne strane u dom prodire ono što može predstavljati i ugrozu i spas. Također, iz doma se može ispaliti i metak i odaslati poziv u pomoć.

Slijed događaja nakon otkrića tajne o Ivanovom biološkom ocu iz filma „Ničiji sin“ (2008) pokazuje kako se ovojnice doma mogu i zatvoriti oko uljeza te zaštititi i *ono mutno u nama*.¹³⁴ Simo Aleksić je nepozvan i neželjen zakoračio u dom Barićevih kako bi ucjenom kupio svoju sigurnost, ali je iz njega izašao zamotan u tepih, dok je tajna dječakove slike u

¹³² Prema autoricama Alison Blunt i Robin Dawling, upravo je televizor jedan od najrječitijih primjera poroznosti doma (2006: 97), budući da propušta vanjski svijet i sve njegove prijepore i probleme u kuću, narušavajući tako predodžbu o domu kao sigurnom mjestu pod kontrolom svojih stanara.

¹³³ Siniša Glavašević (1960-1991) je bio urednik i ratni izvjestitelj Hrvatskoga radija Vukovar. Poslije pada Vukovara odveden je na Ovčaru gdje je ubijen. Posmrtno je odlikovan *Redom kneza Domagoja s ogrlicom* za hrabrost u obrani Vukovara. Također, posmrtno je izdana njegova zbirka *Priče iz Vukovara* koja je sastavljena od priča koje je napisao i čitao slušateljima opkoljenog grada.

¹³⁴ Parafraza prve rečenice Leona Glembaja u drami Miroslava Krležje „Gospoda Glembajevi“ koja glasi: „*Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.*“

novčaniku ostala skrivena, barem od javnosti. Pojedini filmski prikazi također pokazuju kako se razoreni dom može obnoviti, sigurnost se može povratiti, hladnjaci napuniti, albumi, ali i grobovi, popuniti. Vratili su se Cinco i Marinko („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998), vratile su se Nataša i njezina majka („Zvizdan“, druga priča, 2015), vratili su se svi Rastovčani („Srce nije u modi“, 2000). Neki su se vratili tek u dječaćkim zamišljajima ili snoviđenjima („Vidimo se“, 1995; „Vukovar se vraća kući“, 1994; „Živi i mrtvi“, 2007), a neki tek u kovčezima uperenima prema vječnosti („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998; „Halimin put“, 2012; „Most na kraju svijeta“, 2014). Samo se Grga spakirao za Rio (ili Raj) („Prezimiti u Riu“, 2002).

Završno, „dom kao štit“ je u domovinskoratnim filmovima gotovo redovito iznevjerio *žene*. Brojni filmski primjeri prikazuju dom kao mjesto nesigurnosti i prijepora za žene, supruge, majke, kćeri, pri čemu često sigurnosne ovojnice doma postaju „okovi“ koji onemogućuju bijeg. Filmske su junakinje u svojim domovima silovane, vrijeđane, omalovažavane, zastrašivane.¹³⁵ Tek se 2011. godine dogodio film u kojem je jedna supruga i majka počela živjeti svoj život u skladu s vlastitim željama. Radi se o gospođi Vjeri Kralj iz filma „Korak po korak“ kojega je režirala žena, Biljana Čakić Veselić, i sama sudionica Domovinskog rata.

S određenom ogradom vezanom uz nezaštićenu poziciju pripadnica ženskog roda, zaključujem kako analizirana filmska građa predstavlja prostor doma kao zaklon od vanjskih utjecaja i nepogoda koji štiti život, zdravlje i prestanak života svojih stanara, omogućuje razvijanje i njegovanje odnosa, njegovanje i odgoj potomstva, štiti obiteljske i društvene norme i vrijednosti, omogućuje sanjarenja, čuva sjećanja te, u konačnici, štiti i materijalnu imovinu koja stanarima omogućuju željeni život. Prostor doma se sastoji od slojeva polupropusnih membrana koje reguliraju i kontroliraju protočnost u oba smjera (izvana prema unutra, iznutra prema van). Popuštanje membrana rezultira pukotinama što dovodi u pitanje sigurnost i opstanak stanara. Međutim, dom pokazuje elastičnost i sposobnost obnove svojih membrana, što potvrđuje ustrajanje u ostanku ili, u slučaju napuštanja, povratku u mjesto zvano dom. Iduće pitanje koje se postavlja je koje su to spone koje stanare vežu uz dom i u trenucima kada postaje porozan ili potpuno propustan.

¹³⁵ Filmske žene silovane u svom domu ili u mjestu koje naliči na dom: silovana u podrumu svog doma dok joj razapinju muža („Vrijeme za...“, 1993); silovana uz obiteljsku grobnicu („Vrijeme za...“, 1993); silovana od supruga u spavaćoj sobi („Cijena života“, 1994); silovana u logoru („Anđele moj dragi“, 1995); silovana ispred bakine kuće („Prepoznavanje“, 1996); silovana od susjeda i bliskog prijatelja i potom s djetetom vezana za crkveni oltar i minirana („Bogorodica“, 1999); silovana ispred obiteljske kuće u plamenu („Dubrovački suton“, 1999); silovana trudna u dvorištu kasarne („Nebo sateliti“, 2001); silovana i ucjenjivana godinama u svom domu od zatvorskog čuvara svog muža („Ničiji sin“, 2003); silovana na stolu vlastite razvaljene kuće („Zapamtite Vukovar“, 2008).

6.2. Dom kao mjesto pripadanja

Dom kao mjesto pripadanja predložen je brojnim filmskim primjerima, no moguće najrječitije (i najslikovitije) u filmu „Vukovar se vraća kući“ (1994) Branka Schmidta. Film je nastao nakon pada Vukovara (1991.), a u vremenu kada se još nije nazirao kraj ratu te prati zajednicu prognanih vukovarskih građana, privremeno smještenih u vagone vlaka na sporednom kolosijeku provincijske željezničke stanice. Premda su se udomili u vagonima, organizirali školu i slobodne aktivnosti, vjenčanja i ispraćaje, svi protagonisti dijele istu čežnju za voljenim gradom, za ulicama i kućama koje su bili prisiljeni napustiti, kao i ustrajnost i nadu u skori povratak, ne samo u grad, nego i u način života kakav su vodili prije rata. Glavni junak filma, dječak Darko, izražava navedeno u svom školskom sastavku riječima: *„...Zato mi čekamo trenutak da se ovaj naš vlak pokrene i da nas povede natrag u Vukovar. Iako su svi na nas zaboravili, mi znamo da će taj trenutak doći. Moj tata je strojovođa i on će tad voziti lokomotivu. Od 15. 11. 1991. kada je granata pogodila našu kuću, ne mogu kazati slovo „r“, ali znam kad se mi jednom vratimo u naš voljeni grad, ja ću opet pravilno izgovoriti njegovo ime. Vikat ću s Vodotornja da cijeli svijet čuje: „Vukovar!“...“* Na kraju filma će u nadrealnom prizoru dječak Darko pokrenuti vlak i povesti ga prema Vukovaru, mjestu kojem pripadaju.

Tri su osnove po kojima se formalno stječe državljanstvo Republike Hrvatske odnosno hrvatska Domovnica, a to su rođenje, stanovanje i prirođenje.¹³⁶ Navedeno ujedno predstavlja i kategorije kojima se definira pripadanje mjestu doma. Radi se, dakle, o pripadanju mjestu rođenja ili mjestu dužeg boravka, ali i o pripadanju određenoj zajednici, vrijednostima i načinu života izraženom terminom „prirođenje“. Premda su navedeni „čimbenici pripadanja“ isprepleteni i međusobno zavisni (kao i u prethodno opisanom primjeru filma „Vukovar se vraća kući“), radi sustavnosti analize odvojit ću koncept pripadanja toposu doma od pripadanja određenoj kulturnoj zajednici.

¹³⁶ Postupak stjecanja Domovnice, potvrde o državljanstvu RH, nije protjecao bez prijepora. Stef Jansen ga je nazvao „drugorazrednim birokratskim etničkim čišćenjem“ (1998: 94-5) jer je podrazumijevao strože procedure za građane iz srpskih ili tzv. miješanih obitelji, kao i za građane iz „pobunjenih“ područja. Termin „miješana obitelj“ označava pripadnost roditelja različitim nacionalnim zajednicama pri čemu su u RH posebne prijepore izazivale pripadnosti jednog od roditelja srpskoj nacionalnosti.

6.2.1. „Svoj na svome“: pripadanje toposu doma

„To je ionako samo kuća!“ rekao je gospodin Gross, homoseksualac švapsko-hrvatskog¹³⁷ porijekla, nakon što su ga protjerali s njegovog okupiranog baranjskog imanja („Korak po korak“, 2011). Ispalo je da *to* ipak nije samo kuća, već mjesto kojemu pripada i koje pripada njemu, uz koje ga vežu i sretne i bolne uspomene. Nadalje, ostarjela se majka odbila preseliti u prostranu novu kuću svojih sinova jer se nije mogla odvojiti od zidova koji su svjedočili životima i događajima njezinog naraštaja („Anđele moj dragi“, 1995). Ana i Ivo, Čaća i Poskok, Miho i njegova teta Dijamantina odlučili su da neće napustiti Grad izložen neprijateljskim granatama („Dubrovački suton“, 1999). Violinist Ivan Lesjak je nakon traumatičnog ratnog iskustva otišao u Beč gdje su se sklonili njegovi roditelji, ali se vrlo brzo vratio u napadnuti rodni Osijek („Božić u Beču“, 1997). Ono što povezuje sve te filmske likove osjećaj je vezanosti i pripadanja određenom toposu, uglavnom mjestu rođenja i odrastanja ili mjestu vremenski dužeg boravka. S druge strane je Emil, Ivanov prijatelj i kolega iz orkestra, početkom rata preselio s obitelji u Beč te je tamo i ostao, pronašao posao, upisao djecu u školu, naučio jezik („Božić u Beču“, 1997). Snašao se i zagrebački mladić Kruno zaposlivši se u pizzeriji u Njemačkoj („Vidimo se“, 1995) te se vratio samo kako bi s prijateljima iz mladosti pokopao jednoga od njih, poginulog u ratu; već je iduće jutro sjeo na vlak prema Europi. Navedeni primjeri pokazuju kako je pripadanje prostoru doma proces te se odvija, pojačava ili smanjuje kroz vrijeme, otvarajući mogućnost višestrukosti doma i stvaranja novih domova.¹³⁸

Vežanost uz topos doma prikazana u analiziranim filmovima rezultat je brojnih čimbenika, osobnih i društvenih, te označava fizičke i afektivne spona s točno određenom kućom, stanom ili drugim tipom nastambe, kao i okruženjem u kojem se nastamba nalazi. Opisujući koncept pripadanja prostoru doma Peter King koristi metafore *korijenja* i *brazdi*, označavajući tako ne samo vezanost za određeni društveno-kulturni prostorni konstrukt, nego i svojevrsnu utabanost životnog puta te povezanost ovog trenutka kako s prošlošću (stvarnom ili vezanom uz obiteljske legende i imaginarije) tako i sa zamišljajem budućnosti (2018[2005]). Navedeno bi se moglo opisati i pojmom *kolotečine*, ustaljenih obrazaca i navika koji svojom neprimjetnošću omogućuju realizaciju kratkoročnih i dugoročnih planova stanara doma koji, međutim, mogu postati i ograničavajući, odnosno mogu otežati iskorak iz „utabanih“ staza (ibid.). Mladi je Robert Novak, jedva govoreći hrvatski, pobjegao od roditelja i došao iz Njemačke kako bi pomogao u obrani djedovog sela Rastovca i time iskazao svoje pripadanje

¹³⁷ Pogrdni naziv za Nijemce (*Švabo, Švabica, švapski*)

¹³⁸ Tema multilokalnosti doma bit će detaljnije diskutirana u poglavlju 10.1 Heterotopije doma.

domu predaka iskočivši iz svoje brazde i života na kojega je bio navikao („Srce nije u modi“, 2000).

Premda se uglavnom odnose na prostor obiteljskog porijekla (roditeljski i praroditeljski dom ili dom predaka), spone pripadanja vežu pojedince i zajednice i kroz poznavanje i prepoznavanje svih elemenata prostora, do neprimjetljivosti, i trenutka kada način bivanja i kretanja u određenom prostoru postaje uobičajen ili ordinaran, upisan u habitus, misli i sjećanja svojih stanara (Bourdieu 1984; King 2018[2005]). Film „Anđele moj dragi“ (1995) prati dječaka Jerka koji je svjedočio traumatičnim događajima ubojstva i paleži te je izgubio sjećanje i dar govora. Branitelji su ga pronašli u porušenoj crkvi i smjestili u prihvatilište za djecu izbjeglu od rata. Jerko će se tek kroz svakodnevne i prepoznatljive radnje poput pranja ili objedovanja prisjetiti vlastitog doma, pa tako i mjesta kojemu pripada.¹³⁹

Na idiličan način je iskazano pripadanje toposu u filmu „Zvizdan“ (2015) Dalibora Matanića. Film prati tri priče i tri skupine likova smještene u isti pastoralni krajolik koji nastanjuju, svaki u svom mjestu, pripadnici hrvatske i pripadnici srpske nacionalnosti. U tom kraju postoji zelena i mutna bočata voda na čijim se obalama, u sva tri prikazana perioda, odmaraju i družu, zabavljaju i mire mladići i djevojke obiju strana, iskazujući tako zajedničko pripadanje mjestu koje pruža odmor, zabavu i pročišćenje, usprkos razlikama, čak i usprkos međusobno prolivenoj krvi. Iz navedenog proizlazi kako prostorni opseg pripadanja toposu ne obuhvaća samo kuću ili stan, skup ulica ili grad, nego i određeni prirodni krajolik koji ih okružuje (usp. Morley 2000: 48).¹⁴⁰

Koncept ne označava samo pripadanje određenom toposu, nego i pripadanje toposa pojedincima ili zajednicama. Poznata sintagma na ovim prostorima glasi „svoj na svome“, označavajući ne samo fizičko i osobno vlasništvo nad kućom ili zemljom, nego i ono emotivno, kolektivno pripadanje određenog toposa određenoj skupini. Pripadanje lokaliteta doma njegovim stanarima ukopalo je muškarce u rovove ne samo u obrani vlastitog doma nego i u obrani doma drugih bliskih pojedinaca i zajednica u većini domovinskoratnih filmova, posebno onih do početka novog milenija. Zamjetno je da su u filmovima do 2000-tih godina branitelji predstavljeni kao dragovoljci, dok se u kasnijoj fazi radi o mobiliziranim pojedincima. U filmu „Crnci“ (2009) Gorana Devića i Zvonimira Jurića upravo će se kroz prestrašeni pogled prisilno unovačenog mladića Vedrana otkriti popucale spone pripadanja toposu. Cijeli se vod Crnaca

¹³⁹ Značenje kućnih praksi za tvorbu doma analizirat ću u poglavlju 8.1 Svakodnevne kućne prakse.

¹⁴⁰ Materijalizaciju osjećaja pripadanja u konkretnim lokalitetima, prirodnom i izgrađenom okolišu i meteorološkim i klimatskim uvjetima analizirat ću u poglavlju 7.1 Dom kao lokalizirana ideja.

izgubio u šumi koju su trebali dobro poznavati i koju su došli svojim životima braniti. Svi su poginuli do jednoga, ostavivši gledateljima otvorena pitanja o tome čija je to šuma bila, tko ju je osvajao, a tko branio.

Slična je pitanja gotovo desetljeće ranije postavio redatelj Branko Schmidt u ratnoj komediji „Srce nije u modi“ (2000), ironizirajući koncept *prava prvenstva* na određeni topos (tko je bio prvi). U tom filmu identične legende o najstarijem slavonskom hrastu pripovijedaju i pripadnici hrvatske nacionalnosti s jedne i pripadnici srpske nacionalnosti s druge strane, razlikujući se samo u nacionalnom predznaku koji pripisuju hrastovom stablu (u filmu začinjeno i činjenicom da isti taj hrast Englezi nazivaju „engleskim hrastom“ te ga smatraju svojim). Navedeni diskursi koje Stef Jansen naziva „konfliktom o pravu na dom u ime različitih mitova“ (1998: 85) obilježili su popularnu i društveno-političku argumentaciju postajući ideološkim oružjem obje zaraćene strane, čega nisu bili pošteđeni niti analizirani filmovi (posebno u godinama trajanja ili neposredno nakon završetka ratnih sukoba). U kasnijoj fazi domovinskoratne kinematografije „pravo prvenstva“ je dobilo i kritičku notu. Tako se u filmovima „Živi i mrtvi“ (2007) i već spomenutim „Crncima“ (2009) vojnici svih suprotstavljenih strana gube, te napokon i ginu, u predjelima za koje se više ne razaznaje čiji su. U obama filmovima zajedničko mjesto pripadanja postaje metaforičko mjesto vječnog pokoja *grobno polje*, bilo da se radi o šumi mladih stabala ili o planinskoj poljani.¹⁴¹

Na sličan su se način *izgubili* i oni koji su rat preživjeli i vratili se svojim domovima. Vukovar, u koji su se tako strastveno sanjali vratiti stanari vlaka na sporednom kolosijeku („Vukovar se vraća kući“, 1994), predodčen je u filmu „Šesti autobus“ (2022). Grad se gotovo i ne vidi, poneka ulica, obnovljena austro-ugarska fasada, nešto ljudi i zelenila te jedna tabla s natpisom „Vukovar“. No, najavna rola, popraćena glasom pjevača Gorana Bare i stihovima „...Život kao rijeka koja te vodi... njoj se ne vidi kraj...“ nudi upečatljivu sliku: vodotoranj na horizontu i moćni Dunav u kojem se izmjenjuju odrazi porušenih i spaljenih kuća, automobila, tijela poginulih. Protagonisti filma su preživjeli branitelji, s jedne strane oni koji su bez obitelji, ranjeni, usamljeni i ogorčeni, koji provode dane u gostionici, dok su s druge strane oni (među njima i jedan pripadnik agresorske vojske) koji su se nakon rata uspješno priključili političkom, upravljačkom kadru. Na sličan način je prikazana sudbina povratnika iz rata u filmu „A bili smo vam dobri“ (2021). Osjećaj pripadanja određenom toposu doma varljiva je i ideološki nabijena predodžba. S jedne strane, rezultira razvijanjem svijesti o nužnosti obrane teritorija

¹⁴¹ Grobno polje je naziv planinske poljane u filmu Kristijana Milića „Živi i mrtvi“ (2007), prikazano kao mjesto kojeg nastanjuju duhovi poginulih vojnika suprotstavljenih strana iz dva različita rata koja su se odvila u vremenskom razmaku od pedeset godina (1943. i 1993. godina).

doma i dobrovoljnim mobiliziranjem u oružane snage, a s druge strane, izgubljenošću bez obzira radi li se o izmještanju na drugu lokaciju ili o neprepoznavanju one poznate, *svoje*, što s vremenskim odmakom rezultira razočarenjem i nesnalaženjem. U obama se slučajevima topos doma pretvara u zamišljen napunjen slikama idealizirane prošlosti, neprihvatljive sadašnjosti i neizvjesne ili izgledno loše budućnosti.

6.2.2. *Pripadanje zajednici, zajedničkim vrijednostima i načinu života*

Dijalog između glavnog junaka Jakova Ribara i osamljenog branitelja Johnnyja, postavljenog da čuva Titovu vilu¹⁴² u Trstenom u filmu „Nebo sateliti“ (2002), glasi:

Johnny: *Čiji si?*

Jakov Ribar: *Čiji si ti?*

Johnny: *Naš!*

Jakov Ribar: *Pa i ja sam naš!*

Johnny: *Naš naš?*

Jakov Ribar: *Naš naš!*

U nekoliko se navrata tijekom filma utvrđuje tko je *naš*, a tko nije, a da se pritom nikada ne definiraju ili imenuju suprotstavljene strane. Osjećati se doma znači pripadati određenoj zajednici – *našima*, bilo da se radi o obitelji, geografskoj zajednici, naciji ili sportskom klubu.¹⁴³ *Preci, mater, ćaća, dida* i sl. često su spominjani motivi domoljubne dnevno-političke i popularne retorike, ali i filmova o Domovinskom ratu te označavaju pripadnost određenoj obiteljskoj lozi, čvrste horizontalne i vertikalne veze (uglavnom utemeljene u toposu zavičaja i rodne kuće).¹⁴⁴ Film „Priča iz Hrvatske“ (1991) redatelja Krste Papića razlaže temu pripadanja lozi kroz nekoliko generacija, uglavnom muških, pripadnika obitelji Barić od praroditelja Joze čije se ime nalazi ugravirano na nadgrobnom spomeniku obiteljske grobnice, preko oca Luke kao centralnog stupa, njegovog starijeg sina Ilije prohrvatskih uvjerenja u vrijeme komunističkog jugoslavenskog režima te, napokon, dvadesetak godina mlađeg Ivana koji bi trebao naslijediti ista uvjerenja dodatno opterećena traumama progona i ubojstva brata Ilije i

¹⁴² Josip Broz Tito (1892-1980) bio je prvi i doživotni predsjednik SFRJ.

¹⁴³ Biti dijelom zajednice znači biti „pozicioniran kao specifičan tip subjekta, u ključnim točkama sličan pripadnicima određene zajednice, a različit od onih koji su iz te zajednice izuzeti“ (Gupta i Ferguson 1997a:17).

¹⁴⁴ John Berger dom označava centrom svijeta pojedinaca i skupina zbog toga što se u njemu križaju horizontalne i vertikalne životne linije (vertikalne označavaju veze pojedinaca i zajednica s precima i nasljednicima, a horizontalne s obitelji, prijateljima, sugrađanima) (2005[1984]).

smrću majke. Pripadanje obiteljskoj zajednici jasno je izrekao otac Luka sinu Ivanu nakon školskog incidenta: „*Jedno se govori u kući, a drugo vanka!*“¹⁴⁵ Očuvanje ideje doma za buduće generacije tema je brojnih filmova te je uglavnom predstavljena kroz odnose između očeva i njihovih sinova („*Vukovar se vraća kući*“, 1994; „*Anđele moj dragi*“, 1995; „*Božić u Beču*“, 1997; „*Bogorodica*“, 1999; „*Srce nije u modi*“, 2000; „*Svjedoci*“, 2003 itd.). Upravo je ta veza popucala u novijim filmovima. Tako bivši branitelj Dinko ne uspijeva uspostaviti kontakt sa sinom tinejdžerom („*A bili smo vam dobri*“, 2021).

Uz onaj obiteljski, najizraženiji aspekt pripadanja određenoj oprostorenoj zajednici u analiziranim filmovima odnosi se na nacionalne i vjerske odrednice. Velika većina filmskih junaka je *naše*, odnosno hrvatske nacionalnosti, dok su antagonisti pripadnici uglavnom srpske nacionalnosti. Posebno je to istaknuto u filmu „*Ničiji sin*“ (2008) Arsena Antona Ostojića koji prikazuje tragičnu sudbinu Ivana Barića, invalida Domovinskog rata (oduzetog od pasa nadolje). Uvjereni domoljub, sin prohrvatskog političara u usponu, Ivan saznaje da je zapravo njegov biološki otac Srbin. Pokidana veza pripadanja rezultirala je krikom: „*Čiju sam polovicu tijela izgubio?*“ te, napokon, Ivanovim samoubojstvom.

Uz pripadnost oko nacionalne pripadnosti uglavnom su vezana i pitanja različitih vjeroispovijesti (katolici i pravoslavci, te u nekim slučajevima i muslimani). Muslimanka Safija i pravoslavac Slavo nisu uspjeli stvoriti vlastiti dom iako im ljubavi nije nedostajalo, budući da ih niti jedna strana nije htjela prihvatiti kao *svoje* („*Halimin put*“, 2012). Slično je neprihvatanje dočekalo i hrvatskog branitelja Martina i Srpkinju Desu („*Nije kraj*“, 2008). Obiteljske vrijednosti, hrvatstvo i katoličanstvo spadaju među temeljne odrednice pripadanja filmskih likova domu. Puno će „*trake proteći ispod montažnog stola*“, dok se neće Vladimir dići od stola usred molitve *Očenaša* prije svečanog objeda upriličenog povodom zaruka njegove sestre Jadranske za mladića Božu koji potiče iz tradicionalne hrvatske katoličke obitelji, sve nakon što su godinama i Vladimir i Jadranka brižno skrivali svoj „*dvojni*“ identitet (majka Hrvatica, otac Srbin) („*S one strane*“, 2016).

Vrlo se rijetko u analiziranim filmovima problematizira pripadnost stanara klasnim skupinama.¹⁴⁶ U počecima domovinskoratne filmske produkcije, u filmu „*Vrijeme za...*“ (1993), duhoviti se natpis na švercerskom kombiju „*Profiteri svih zemalja ujedinite se!*“ pokazao proročanskim. U filmovima koji su slijedili, nacionalna i vjerska pripadnost često

¹⁴⁵ U vrijeme kada se tadašnji predsjednik SFRJ Josip Broz Tito razbolio, otac Luka je kod kuće prepričao navode stranog tiska o tome da je Tito već preminuo. Do problema je došlo kada je školarac Ivan isto to napisao u školskom sastavku.

¹⁴⁶ Izuzetak je film „*Ispod crte*“ (2003) Petra Krelje koji već naslovom prokazuje društvenu poziciju junaka.

postaju krinkom pripadnosti kapitalu, odnosno skupinama ratnih profitera, mafijaša, kriminalaca i korumpiranih političara („Prezimiti u Riu“, 2002; „Svjedoci“, 2003; „Nije kraj“, 2008; „Tu“, 2003; „Dva igrača s klupe“, 2005; „Put lubenica“, 2006; „Ničiji sin“, 2008; „A bili smo vam dobri“, 2021; „Šesti autobus“, 2022). Jedino se junak filma „Nije kraj“ (2008) Đuro Hana iz Pitomače pošteno obogatio i to zbog one svoje „anomalije“, kako je nazivao zamjetnu veličinu svog uda, zbog čega je zarađivao *na crno* radeći kao porno-glumac. No, Đuro Hana nije „*niti Srbin niti Hrvat, nego Rom, svjetski čovjek*“, on pripada cijelom svijetu ili onima koji još vjeruju u ljubav pa je tako pomogao i nespojivim ljubavnicima Martinu i Desi (Hrvatu i Srpkinja).¹⁴⁷ U još ponekim primjerima, premda rijetko, filmski likovi izražavaju pripadanje osobi koju vole.

Film „Zvizdan“ (2015) Dalibora Matanića svojevrsni je triptih koji čine tri priče od kojih svaka govori o ljubavi između mladića hrvatske nacionalnosti i djevojke srpske nacionalnosti, ali u različitim desetljećima (1991, 2001, 2011). U prvoj priči će ih razdvojiti tragična Ivanova pogibija, u drugoj još uvijek nepremostive razlike i obiteljski gubitci tijekom rata te će tek na samom kraju posljednje priče zaljubljeni par Marija i Luka odlučiti pripasti svojoj ljubavi, usprkos svim drugim pripadanjima. Pripadanje prijateljstvu izraženo je u zakletvi skupine dječaka nad šumskim grobom kuje Alfe u filmu „Vidimo se“ (1995): „...*Kunem se nad ovim grobom, da ću ja ovdje biti pokopan sa svojim prijateljima i da to nitko nikada neće saznati. I kad ostarim neću se predomisliti jer ću biti proklet i nikad više neću vidjeti svoje prijatelje ni nikoga dobrog...*“ Dirljivo obećanje snažno izražava pripadnost ne samo prijateljima nego i skupini *dobrih* ljudi, onih s kojima se dijele ista uvjerenja, isti planovi i ciljevi. Upravo ta pripadnička crta dominira filmovima koji prikazuju događaje za vrijeme i nakon Domovinskog rata.

Lepezu protagonista filma „Tu“ (2003) redatelja Zrinka Ogreste čine razvojačeni branitelji s ove i s one strane zakona, prognanici, propalice, ovisnici i dileri. Svi oni imaju kakav-takav dom, mjesto koje im pruža zaklon, koje čuva njihove stvari. Usprkos tome, poput beskućnika tumaraju gradom, piju, ne spavaju, uhode, kucaju na tuđa vrata. Nemir stanuje u njihovom tijelu. *Nepripadanje* je njihov zajednički trop, odnosno pripadanje skupinama, događajima ili idejama vezanim uz specifičnu ratnu ili ratničku prošlost.¹⁴⁸ Stoga se postavlja

¹⁴⁷ Narativna nit filma „Nije kraj“ (2008) redatelja Vinka Brešana temelji se na glasu pripovjedača, ujedno i jednog od likova filma, Đure Hane, pripadnika romske zajednice. Puni citat parafraziran u gornjem tekstu glasi: „...*Sva sreća da nisam ni Hrvat ni Srbin, nego Rom, svjetski čovjek. Jer Hrvati su i Srbi mnogo komplicirani, uvuku te u svoju priču i jedva se iz nje iščupaš...*“

¹⁴⁸ Helen Hayes istražujući izbjegle osobe koristi sintagmu „život u sigurnoj prošlosti“ (2007: 4) govoreći o osjećaju pripadanja mjestu koje je ili nedostupno ili više ne postoji što istraživanim osobama daje izvjesnu

pitanje može li se netko *udomačiti* u ratu i pripasti ratnom domu? Kristijan Milić, i sam sudionik Domovinskog rata, upravo je to pitanje ekranizirao u filmu „Živi i mrtvi“ (2007) u kojem je *bivanje doma u ratu* potencirano transvremenskim i transgeneracijskim narativnim lukom. Film, naime, paralelno prati ratna događanja na istom području (teritorij Bosne i Hercegovine), koncentrirana oko istog blagdana (Svi Sveti), samo s razmakom od pedeset godina (radi se o godini 1943., dakle o vremenu Drugog svjetskog rata te o godini 1993., odnosno vremenu rata vođenog na teritoriju BiH). Pritom se radi o ratnicima iz obaju perioda, pripadnicima istih obiteljskih loza pa tako u ratu 1943. godine sudjeluje djed vojnika iz rata 1993. godine. Bez obzira na čijoj se strani rata bore, svima je zajedničko pripadanje skupini suboraca. Pripadanje određenoj skupini s kojom se dijeli ista neizvjesna (ili izvjesno loša) sudbina, stvara određeni prostorni osjećaj pripadanja i *bivanja doma* u improviziranim ratnim skloništim, vojarnama, stanicama i napuštenim kućama.¹⁴⁹

U socio-kulturni rječnik je krajem 1990-ih godina ušao pojam *jugozombija* (Svetlana Slapšak prema Jansen 1998: 96)¹⁵⁰ koji označava građane (uglavnom iz tzv. miješanih obitelji) koji su se nakon raspada SFR Jugoslavije našli u limbu između domovine koja je nestala (SFR Jugoslavija) i domovine koja ih nije željela (novoformljena samostalna Republika Hrvatska). Dogodila se vrsta depatrijacije, prognaništva bez mogućnosti povratka zbog toga što bi povratak zahtijevao „vremensko, a ne prostorno putovanje“ (ibid.: 96). Tema *jugozombije* nije problematizirana u analiziranim filmovima, posebno onima iz ranijeg razdoblja. No, brojni su filmovi snimljeni o *zombi-ratnicima*, onima koji su se ukopali u rovove iz kojih više nisu mogli izaći niti onda kada je rat završio.

U analiziranim filmovima rijetko se koji mladić ili muškarac vratio *iz rata*, pa i onda kada se vratio kući. Grga, Ivan, Kuzma i brojni drugi nastanili su se u svojoj ratnoj prošlosti ne snalazeći se u novim i promijenjenim okolnostima. Vrativši se nakon rata, mnogi od njih su našli svoja mjesta popunjena, pa su se preselili na društvene margine, u gostionice (ili u grobnice) („Prezimiti u Riu“, 2002; „Tu“, 2003; „Ispod crte“, 2003; „Ničiji sin“, 2008; „Halimin put“, 2012; „A bili smo vam dobri“, 2021; „Šesti autobus“, 2022). Posebno tu treba istaknuti recentni film Branka Schmidta „A bili smo vam dobri“ (2021). Skupina veterana i

sigurnost u vlastitu prošlost, međutim onemogućuje razvoj identiteta sukladno promijenjenim životnim i društvenim okolnostima.

¹⁴⁹ Motiv *bivanja doma* u braniteljskoj zajednici prisutan je u brojnim analiziranim filmovima a posebno u filmovima „Srce nije u modi“ (2000), „Prezimiti u Riu“ (2002), „Svjedoci“ (2003), „Tu“ (2003), „Dva igrača s klupe“ (2005), „Živi i mrtvi“ (2007) „Ničiji sin“ (2008), „Crnci“ (2009), „A bili smo vam dobri“ (2021) i „Šesti autobus“ (2022).

¹⁵⁰ Stef Jansen citira književnicu Svetlanu Slapšak koja *jugozombije* definira kao one koji nisu odbacili svoju jugoslavensku prošlost te su time predstavljali prijatniju novom nacionalnom duhu (1998: 96).

heroja Domovinskog rata gotovo se nastanila u ruševnoj zgradi u kojoj su se na početku 1990-ih pripremali za rat i u kojoj su u sadašnjosti htjeli organizirati Muzej domovinske zahvalnosti kako bi odali počast poginulim ratnicima i njihovoj borbi. Ne nalazeći razumijevanje u ovom vremenu, razorenih obitelji, jedino još osjećaju pripadnost jedni drugima. Jedini prikazani dom, izuzev paromlinske ruševine, skromno je uređeni samački, moguće podstanarski stan glavnog protagonista, ratnog heroja Dinka Ćosića, pri čemu je jasno istaknuto kako živi odvojeno i otuđeno od bivše supruge i od vlastitog sina. U prilog navedenom govori i film „Šesti autobus“ (2022) u kojem glavni protagonist, bivši vukovarski branitelj, spava ispod recepcijskog pulta vlastitog svratišta. Izgubivši pripadnost aktualnom vremenu, protagonisti su izgubili i mjesto u sadašnjosti koje mogu nazvati domom.

U brojnim je filmskim primjerima pripadanje određenoj kući u određenoj ulici određenog prirodnog ili izgrađenog krajolika, kao i pripadanje specifičnoj zajednici s kojom se dijeli prošlost i/ili način života, odredilo tijek pripovijedanja, kao i postupke i odnose protagonista, ne ostavljajući mogućnost uspostavljanja drugih lokacija ili ideja doma. Jedan od bitnih elemenata pripadanja predstavljaju i specifične zajednički proživljene priče koje sudionike povezuju u zajednice (posebno izraženo među braniteljskim združenjima). Navedena poveznica može imati pozitivne učinke te uroditi solidarnošću i nastojanjima da se sačuvaju, prenose i obrane određene navike, sjećanja, predodžbe te prostori i mjesta doma (posebno istaknuto u vrijeme ratne ugroze). Međutim, može imati i negativne učinke što dolazi do izražaja nakon što je neposredna opasnost prošla, u trenutku povratka u životnu svakodnevicu.

Helen Hayes (2007) prepoznaje kod zajednica migranata „zamku pripadanja“ te ju naziva *lošom sudbinom* (engl. *bad faith*) i opisuje kao težak teret za pojedince, obitelji i zajednice, teret koji ih drži čvrsto ukopane u određenom mjestu i određenom sustavu (bilo da se radi o društvenom sustavu ili sustavu vjerovanja) koji moguće više i ne postoji. Radi se o spletu okova pričvršćenih u jednoj prostorvremenskoj točki, uglavnom u jednom trenutku u prošlosti u kojem su okolnosti za promatrane bile najpovoljnije ili najnepovoljnije. Upravo je takav oblik pripadanja zajednički proživljenim traumatičnim ratnim događajima izrazito prisutan u analiziranim filmovima te utječe na proces tvorbe prostora doma u sadašnjosti. Razvojačeni branitelji, uglavnom glavni protagonisti filmskih priča, u velikoj su većini slučajeva prikazani kao beskućnici, bilo da se nalaze u vlastitom, iznajmljenom ili improviziranom domu. Koncept i čimbenici pripadanja toposu, zajednici i događajima predstavljaju polazišne točke za tvorbu identiteta kako pojedinaca i zajednica, tako i njihovim prostora nastanjanja što ću istražiti u idućoj cjelini. Pitanje koje ću postaviti odnosit će se na međudjelovanje stanara i njihovog prostora nastanjanja.

6.3. Dom kao mjesto tvorbe identiteta

Kako je već u teorijskom pregledu definirano, višeslojan koncept identiteta podrazumijeva skup značajki koje pojedinci i skupine smatraju samo sebi svojstvenima ili koje prepoznaju kao svoju posebnost. Sazan je od zadatosti poput mjesta i vremena rođenja ili obiteljskog, društvenog i kulturnog okruženja, ali je i promjenjiva i razvijajuća kategorija na koju utječu osobne i kolektivne biografije i nastojanja (usp. Gupta i Ferguson 1997a).

Vrlo je slikovito problematizirana tema mnogostrukosti identiteta u humornoj ratnoj priči „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996) Vinka Brešana. Kako bi, u vrijeme velikih društvenih promjena (raspad SFRJ), razoružali vojarnu Jugoslavenske narodne armije (JNA) i od rata spasili grupu ročnika, stanovnici jadranskog otoka su bili prisiljeni na svoju stranu pridobiti zapovjednika majora Aleksu Milosavljevića, časnika porijeklom iz Srbije, ali i otočkog zeta. Kroz kulturno-umjetnički program koji su upriličili ispred vojarne, mještani su imali namjeru saznati je li major Aleksa više Srbin ili više otočanin, više vojnik ili *body builder*, muž ili ljubavnik, ljubitelj *pisme* i konobe ili domovine koja nestaje. Poziv njegove supruge Luce: „*Aleksa, vrati se doma, skivala sam ti pašta šutu!*“ postao je marker pripadanja muškaraca svojim domovima na ovim prostorima, a gotovo je „slomio“ i Aleksu, odnosno doveo do toga da sam sebe prihvati kao *bodula*.¹⁵¹

Taj je popularni film postavio pitanje individualnog i kolektivnog identiteta, njegove višestrukosti i autentičnosti, kao i mogućnosti propitivanja i izbora određujućih identitetskih osobnih ili kolektivnih sastavnica povezujući ih direktno i s prostorom doma. Uzimajući stanovanje kao način na koji postojimo u svijetu (usp. Heidegger 2001[1971]a), temu tvorbe identiteta pojedinaca i zajednica povežujem s identitetom stana ili bilo kojeg drugog oblika nastambe. Svoj ću analitički pristup u ovom poglavlju temeljiti na međuodnosu prostora doma i njegovih stanara, odnosno na analizi promjena i prijevora vezanih uz mnogostrukost, polifonost i često kontradiktornost identiteta filmskih likova u uvjetima obilježenim njihovim ratnim ili poslijeratnim stanovanjem.

¹⁵¹ *Bodul* je pomalo pejorativni čakavski naziv za stanovnika hrvatskih otoka.

6.3.1. „Mi gradimo kuću, kuća gradi nas“¹⁵²: tvorbe identiteta nastanjivanja

Iz podnaslovne je krilatice razvidno da se pri razmatranju doma kao mjesta tvorbe identiteta govori o dvama povezanim i međusobno zavisnim procesima. Kao prvo, radi se o tvorbi identiteta stanara (pojedinaca i zajednica), a kao drugo, o tvorbi identiteta prostora stanovanja, odnosno određenog identiteta osobnog ili kolektivnog nastanjivanja, pri čemu je jedno odraz drugoga i obrnuto te se jedno bez drugoga ne može manifestirati. Iz toga proizlazi da i identitet prostora stanovanja predstavlja konstrukt prirodnih i sociokulturnih utjecaja te predodžbi i djelovanja samih stanara (kako onih aktualnih tako i onih prethodnih). Posljedično, mjesto doma također prolazi kroz stalne i simultane procese promjena te se i njegov identitet može okarakterizirati kao fluidan, pojedinačan, neponovljiv, dinamičan, dvosmislen, prijeporan, hibridan itd. (usp. Massey 1994; Amato 2016: 107).

Filmski primjeri potvrđuju navedene karakteristike nastanjivačkog identiteta, njegovu otpornost na nedaće, prijepore i promjene (usp. King 2018[2005]: 109) kao i ustrajnost u rekreiranju u različitim, ponekad nemogućim, okolnostima. Nekada je dovoljna jedna fotografija čavlom pribijena na zid da od željezničke stanice napravi dom, a od ratnika oca, kao što je to bio slučaj sa suprugom, ocem i hrvatskim braniteljem Lalom u filmu „Tu“ (2003). Isto se dogodilo kada je, po povratku Nataše i njezine majke u razoreni i opustošeni dom, zamirisao prvi ručak, a stol je prekrpio čisti lagani stolnjak s cvjetnim uzorkom („Zvizdan“, druga priča, 2015) ili kada se začula Mozartova glazba na ulicama zamračenog grada, koju je pod svjetlom svijeća i vatrometom granata, uz klavirsku pratnju, na violončelu izvodila djevojčica Ivana („Dubrovački suton“, 1999). Navedeni su likovi svoj osobni i svoj nastanjivački identitet nosili sa sobom kada su iz doma odlazili, kada su se u njega vraćali ili kada su ga rekreirali u nemogućim uvjetima neposredne ratne opasnosti.

Međuzavisni dijalektički odnos između identiteta pojedinaca i/ili zajednica i identiteta mjesta koje nastanjuju, potvrđuju primjeri analiziranih filmova. Tako bivšeg snajperista Martina kroz film „Nije kraj“ (2003) upoznajemo kao usamljenog, pomalo bezosjećajnog mladića, otuđenog od oca, majke i ratnih kolega. Martin živi u prevelikom i polupraznom donjogradskom zagrebačkom stanu, spava u prevelikom krevetu, priprema obrok u prevelikoj kuhinji. Za razliku od Martina, umirovljeni bračni par u filmu „Obrana i zaštita“ (2013) živi u skućenom stanu mostarske višekatanice, namještenom u stilu socijalističkih osamdesetih, u stanu koji nije doživio niti najmanju transformaciju, premda je prošao rat i promijenio državu na

¹⁵² „Mi gradimo kuću, kuća gradi nas“, parafraza je krilatice Omladinskih radnih akcija socijalističke mladeži bivše Jugoslavije: „Mi gradimo prugu, pruga gradi nas!“

oznaci adrese.¹⁵³ Upravo takav stan odražava nemogućnost prilagodbe Slavka i Milene novonastalim okolnostima i administrativnim preprekama. Gospođa Vesna Hrestak iz filma „S one strane“ (2016) živi u zagrebačkoj stambenoj zgradi iz doba socijalističke urbane gradnje, u jednostavnom i skladno uređenom stanu, ispunjenom detaljima koji ukazuju na snažne afektivne veze s njezinom djecom i unukom. Lukini roditelji („Zvizdan“, treća priča, 2015) žive u kraju koji je pretrpio ratna razaranja, u pretjerano dekoriranoj, obnovljenoj obiteljskoj katnici. Njihova kuća jednako rječito govori o ustrajnosti da se poslijeratna stvarnost prikaže boljom nego što zapravo jest, kao i činjenica da ih njihov sin koji studira u Zagrebu gotovo nikada ne posjećuje.

Svaki od protagonista navedenih filmova, tijekom odvijanja radnje, doživjet će promjene vlastitog odnosa prema svijetu, drugim osobama i prema samima sebi. Posljedično će promijeniti i mjesto, elemente ili navike stanovanja. Tako će se tek dolaskom Dese prazna mjesta u Martinovom stanu popuniti, postupno, kao što se i njegovo srce popunjavalo ljubavlju („Nije kraj“, 2008). Mostarski stan „sigurne prošlosti“ postat će ujedno i zamka gospodinu Slavku u nesigurnoj sadašnjosti, vidljivo iz sekvence njegovog zamišljanja suicida bacanjem preko balkona („Obrana i zaštita“, 2013). Vesna će u stanu ostati sama te će se u njega, premda samo dahom i glasom iz mobitela, useliti uljez („S one strane“, 2016), a Luka će otići iz doma svojih roditelja i sjesti pred vrata jednostavne i skromne kuće u kojoj ga čekaju Marija i njihov sinčić („Zvizdan“, 2015).

Upravo su *identitetske prijelomnice*, odnosno situacije kada se različite identitetske odrednice pojedinaca ili skupina suprotstave jedna drugoj, kao što je to slučaj u navedenim primjerima, često korišten „okidač“ filmskog pripovijedanja. Radi se o svojevrsnom identificiranju likova „s drugom stranom sebe“, do tada možda nepoznatom ili čak neprizatom, stranom koju ponekad nije moguće kontrolirati.¹⁵⁴ U već spomenutom filmu „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996) major Aleksa zaplače na stihove popularne pjesme „Majko, majko stara, slušaj pjesmu sina svog“. Naljutivši se zbog toga na samoga sebe i na one koji su ga „razotkrili“, gotovo digne u zrak cijelu kasarnu.

U nekim su filmskim pričama takve identitetske prijelomnice rezultirale tragičnim raspletima. To se dogodilo članovima braniteljskog odreda Crnci kada su, sudjelujući u mučenju ratnih zarobljenika, prepoznali krvnika u sebi. U svom su se finalnom pohodu

¹⁵³ Mostar, grad u Republici Bosni i Hercegovini, centar hrvatsko-bošnjačkog rata (1992. - 1994.) u kojem nakon rata većinu stanovnika čine Hrvati te potom Bošnjaci.

¹⁵⁴ Prepoznavanje onog različitog ili stranog u sebi Hommi Bhabha naziva i „stranost poznatog“ (2012[1997]: 359; usp. i Bhabha prema Morley 2000: 264-5).

obračunali s vlastitim utvarama, s neprijateljem u sebi, međusobno se pobivši („Crnci“, 2009). Slično se dogodilo i kada je u Ivanu i u Slavi proključala srpska krv („Ničiji sin“, 2008; „Halimin put“, 2012). Ivan, saznajući da mu otac nije poznati hrvatski politički zatvorenik, nego zatvorski čuvar srpske nacionalnosti, završava u umobolnici na odjelu gdje su smješteni branitelji koji boluju od PTSP-a. Nakon što namjerno zapjeva poznatu srpsku ratnu budnicu „Ko to kaže Srbija je mala“¹⁵⁵ skončat će život ispod jastuka koji su pritisnule ruke njegovih suboraca. Slavo je, nakon spoznaje da je ustrijelio vlastitog sina, presudio sam sebi, u gostionici, uz krik iz prošlosti: „*Pucaaaaaj!*“ kojim ga je ratni zapovjednik natjerao na izvršenje strijeljanja.¹⁵⁶ Ono što se lomilo u njima je i predodžba o nastanjivanju u samima sebi, a koja se nepovratno slomila. Navedene tragične likove povezuje i činjenica da ih je smrt, uglavnom od vlastite ruke, zatekla u prostoru koji nije ili barem ne bi trebao biti dom te su se našli izloženi, nezaštićeni, izgubljeni u šumi, umobolnici, gostionici.¹⁵⁷

6.3.2. Utamničenost identiteta: ratni i ratnički identitet nastanjivanja

Ivan Barić, čije odrastanje prati radnja filma „Priča iz Hrvatske“ (1991),¹⁵⁸ rođen je na kršu i odrastao u Zagrebu, odmalena sanjajući *rock* karijeru. No, nije otišao u svijet slijediti glazbene snove, nego je ostao okovan obiteljskim bremenom sukoba s komunističkim i jugoslavenskim režimom. Igrom sudbine zaljubio se u Marinu, kćer jugoslavenskog obavještajnog moćnika odgovornog za ubojstvo njegovog brata Ilije. U završnom prizoru obje obitelji (odnosno oni koji su od njih ostali) sjede u potpunoj tišini okupljeni za uskršnjim stolom u blagovaonici lišenoj obiteljskog ozračja. Od tog filma nadalje, nizali su se junaci čiji je identitet bio onaj pripadanja obitelji Hrvata i katolika te, početkom i rasplamsavanjem ratnih sukoba na teritoriju RH, zajednici hrvatskih vojnika i branitelja, uglavnom dragovoljaca

¹⁵⁵ Nije poznato kada je pjesma nastala. Sama pjesma spominje ratove u kojima je Srbija sudjelovala tijekom 20. stoljeća (Prvi balkanski rat, Drugi balkanski rat, Prvi svjetski rat, Drugi svjetski rat), te su je i u Domovinskom ratu izvodili pripadnici srpskih paravojnih postrojbi (izvor Wikipedija: https://hr.wikipedia.org/wiki/Ko_to_ka%C5%BEE_Srbija_je_mala, pristupljeno: 25.11.2023.)

¹⁵⁶ Dok Slavo puca sebi u glavu, pjevačica u gostionici izvodi narodnjačku pjesmu čije riječi glase: „...*Daj ne kuni stari oče sina jedinog, ionako već je proklet od rođenja svog...*“ Riječi pjesme (skladatelj Mate Matišić, izvodi Estera Strmečki) govore upravo o tom mračnom, u ovom slučaju sudbinskom, segmentu identiteta.

¹⁵⁷ Heterotopijske, odnosno *druge* domove ću analizirati u poglavlju 10.1 Heterotopije doma.

¹⁵⁸ Film „Priča iz Hrvatske“ (1991) Krste Papića je pripreman i sniman prije razbuktavanja ratnih sukoba na teritoriju bivše SFRJ te predstavlja svojevrsan uvod u genezu sukoba i nastupajuće događaje.

Domovinskog rata koji napuštaju svoje domove i nastanjuju napuštene kuće, stanice, ruševine i škole pretvorene u vojarnje, nose traperice i šahovnice, krunice i obiteljske fotografije.¹⁵⁹

Mnogim je mladim protagonistima ponuđen odlazak iz ratom zahvaćenog zavičaja. Dom im više nije mogao osigurati dostojanstven život niti razvijanje vlastitih potencijala i planova, bilo da se radi o karijeri, obrazovanju ili sigurnom okruženju. Darku majka, nakon pada njihovog Vidova, kupuje kartu za Njemačku („Vrijeme za...“, 1993), njemački humanitarac nudi odlazak Jelki izbjegloj iz Vukovara („Vukovar se vraća kuća“, 1994), violinist Ivan u Beču nalazi ljubav i mogućnost razvijanja svoje umjetničke karijere („Božić u Beču“, 1997). No, nitko od navedenih ponuđeni odlazak nije prihvatio. Štoviše, muški su se protagonisti priključili vojnim postrojbama. Analizirajući temu pripadanja, navela sam dva protagonista koji su odlučili dom izgraditi negdje drugdje, izvan ratne domovine. Prvi je student Kruno iz filma „Vidimo se“ (1995), a drugi je Emil, glazbenik, suprug i otac iz filma „Božić u Beču“ (1997). Međutim, kao prvo, radi se o sporednim likovima, a kao drugo, njihov odlazak nije prikazan s odobravanjem, već kao kontrapunkt onima koji su ostali i priključili se obrani. Osim toga, Emil noću tumara bečkim parkovima i priča hrvatski s vjevericama.

Međutim, kako je filmovima predočeno, „ratni dom“ može postati i zatvor svojim stanarima (usp. Olwig 1998: 236), mjesto iz kojeg se teško izlazi i kada ratna opasnost prođe. U poslijeratnim se okolnostima ratnici ne snalaze, ostavljeni su, umorni i melankolični. Svoje su ratne, junačke, pobjedničke identitete zamijenili identitetima beskućnika, pijanaca, kriminalaca, obiteljskih nasilnika, narkomana, piromana – bivših branitelja. Stanuju po vagonima, tuđim kućama, praznim stanovima, predgrađima ili umobolnicama. Njihova su mjesta u bračnim posteljama zauzeli drugi muškarci.¹⁶⁰ Pretvorili su se u bezimene likove, u „crnce“, u razvojačene, marginalizirane, lišene ideala, neprihvaćene, izjedane krivnjom, čak i opasne po sigurnost nove države.¹⁶¹

¹⁵⁹ Ratnički domovi prikazani su u sljedećim filmovima: „Vrijeme za...“ (1993); „Vidimo se“ (1995); „Anđele moj dragi“ (1995); „Božić u Beču“ (1997); „Bogorodica“ (1999); „Dubrovački suton“ (1999); „Srce nije u modi“ (2000); „Nebo sateliti“ (2001); „Prezimiti u Riu“ (2002); „Svjedoci“ (2003); „Tu“ (2003); „Ispod crte“ (2003); „Dva igrača s klupe“ (2005); „Put lubenica“ (2006); „Živi i mrtvi“ (2007); „Ničiji sin“ (2008); „Nije kraj“ (2008); „Crnci“ (2009); „Broj 55“ (2014); „General“ (2019); „A bili smo vam dobri“ (2021); „Šesti autobus“ (2022).

¹⁶⁰ Grga živi u napuštenom autobusu, Boris u vagonu („Prezimiti u Riu“, 2002); Zlatko u vojarni („Isprani“, 1995); Josip u oronulom hotelu („Tu“, 2003); Duško i Antiša u zatvoru („Dva igrača s klupe“, 2005); Ivan u roditeljskom domu („Ničiji sin“, 2008); Filip u kući prognanih stanara („Most na kraju svijeta“, 2014), Josip u vlastitom pansionu („Šesti autobus“, 2022).

¹⁶¹ Pokušaj zatočenika ratnog identiteta da ostvare pozitivne promjene u poslijeratnom korumpiranom hrvatskom društvu završava eskaliranjem nasilja u filmu Branka Schmidta „A bili smo vam dobri“ (2021).

Rijetki protagonisti uspijevaju iznova sagraditi dom. Naizgled se čini da je to uspjelo bračnom paru Iki i Mati („Anđele moj dragi“, 1995). Vratili su se u svoj oslobođeni dom odlučni da ga obnove. No, Ika u kavu stavlja po nekoliko žličica šećera i krije od muža proživljeno ratno zlostavljanje i silovanje. Njihova je kuća razrušena i opustošena, bez struje, vode, namještaja, a prostorije dijele mliječni razapeti najloni. Također, u prvi tren se čini kako su se pravoslavac Slavo i muslimanka Safija uspjeli skrasili u novosazidanoj kući („Halimin put“, 2012). No, njihova kuća nema niti fasade niti ograde, a Slavo vrijeme provodi u gostionici. U oba slučaja teret ratnih događanja od njihovih je domova stvorio samo krljušt mogućeg života. Nekolicina je likova pokušala u umjetnosti pronaći svoj novi ne-ratni identitet. Ana je slikala, ali njezine slike su prikazivale isključivo rat („Dubrovački suton“, 1999), dok se Kuzma vratio svojim skulpturama samo kako bi u drvetu posvetio svoju smaknutu obitelj („Bogorodica“, 1999). Svi su navedeni likovi ostali *zatočenici ratnog identiteta*, godinama nakon što je rat prošao. Proživljeni rat, suočenje sa smrću suboraca i sa svojom vlastitom, zajedništvo i okus pobjede formirali su okove koje, po povratku iz rata, više nisu mogli ili znali skinuti, posebno zbog toga što je život, dok ih nije bilo, išao dalje, promijenio se i više se nije mogao vratiti u vrijeme kada još nisu bili vidjeli rat.

Napokon, glavnom protagonistu filma „S one strane“ (2016) Zrinka Ogreste, ratnom stradalniku i branitelju kojemu je rat oduzeo i dom i obitelj, ne saznajemo niti ime (kao da ga niti on više ne zna). On je preuzeo identitet ratnog zapovjednika JNA i haškog optuženika Žarka Nikolića, ratnog zločinca odgovornog za ubojstvo njegove supruge i dvojice maloljetnih sinova. Identificirajući se s vlastitim krvnikom, uspostavlja kontakt s njegovom obitelji. Kroz telefonske razgovore s Nikolićevom suprugom Vesnom u kojima se predstavlja kao stvarni Žarko, bezimni se protagonist nastanjuje u toj novoj obitelji izmjenjujući nježne riječi s neprijateljevom ženom, prisjećajući se vlastite ubijene supruge i njezina osmijeha. Njegov dom je muzejsko, komemorativno, sterilno mjesto, ispunjeno isključivo uspomenama. Na ulaznim vratima stana nema imena niti prezimena. Na odjavnoj roli uz ime glumca koji ulogu tumači stoji ime – Žarko. Iz filmskih primjera proizlazi kako proživljeni rat i ratne traume postaju dio identiteta stanara, upisujući se i u sliku doma koji nastanjuju.

6.3.3. „Svoj na svome“: dom kao mjesto otpora

Navedeni prevladavajući identiteti filmskih likova i njihovih stanova konstruirani su više od elemenata pripadanja (ili nepripadanja) nego od osobnih i autentičnih priča i prostora. „*Ali gdje jednome priča završi, drugima priča tek počinje*“, riječi su Đure Hane, protagonista filma „Nije

kraj“ (2008). Pretražujući ponovo krilaticu „svoj na svome“ nailazim ili na domoljubne pjesme (svih triju suprotstavljenih strana) ili na populističke izjave političara usmjerene na afektivne veze pripadanja određenom nacionalnom teritoriju.¹⁶² Napokon, čitam stihove pjesme *Svoj na svome* repera Jope koji glase: „...*Ovo su moje note, moje rime, moje bilježnice...*“. Navedeni diskursi domoljubne retorike bave se onime „na svome“, dok ključ tvorbe identiteta leži u riječi „svoj“. „Biti svoj“ znači biti poseban, drugačiji, razlikovan u odnosu na okolinu.¹⁶³ „Biti svoj doma“ podrazumijeva identitet nastanjivanja pojedinaca ili zajednica koji je u skladu s njihovim „ultimativnim osjećajem smisla u životu“ koji Helen Hayes naziva *postati dom sam sebi* (engl. *(be)coming home to oneself*) (2007: 6; 14).¹⁶⁴ U tom slučaju dom može postati mjesto tvorbe identiteta koji je suprotan očekivanom ili nametnutom te ujedno i mjesto slobode i otpora svemu što tu slobodu brani (usp. hooks 1990).¹⁶⁵ Tako je ratni snajperist Martin „objesio pušku o klin“ i zaljubio se, baš u inat svima, u pornodivu i Srpkinja Desu („Nije kraj“, 2008).

No, *biti ili postati dom sam sebi* u analiziranim filmovima nisu uspjeli muškarci i ratnici, glavni junaci, već u najvećoj mjeri – junakinje. U ranijoj fazi domovinskoratne kinematografije ženski likovi slijede isti identitetski obrazac kao i muški. Uglavnom se radi o djevojkama, suprugama i majkama s izraženim afektivnim, domoljubnim, nacionalnim i vjerskim identitetom. Kada nose glavnu ili značajnu ulogu, ženske junakinje iskazuju borbenost i hrabrost u svrhu zaštite doma i obitelji jednaku svojim muškim kolegama. Tako je Hrvatica, srpska nevjesta, uzela sina i napustila svoj dom izvan dosega rata kako bi se vratila u napadnutu Hrvatsku („Cijena života“, 1994), a Marija se vratila u opustošeno rodno selo kako bi tamo sama pokopala poginulog sina („Vrijeme za...“, 1993).

Međutim, dva filma iz iste godine otvaraju drugačije poglede na koncept tvorbe ženskog identiteta, a to su „Ispod crte“ (2003) Petra Krelje i „Svjedoci“ (2003) Vinka Brešana. U filmu „Ispod crte“ djevojka glavnog junaka Zrinka, promatrajući poslijeratne tegobe u obitelji invalida Domovinskog rata, odlučuje otići u Italiju kako bi tamo pronašla bolji posao i osigurala si temelje za sigurniju budućnost. U „Svjedocima“ mlada novinarka Lidija ustraje u potrazi za

¹⁶² *Svoj na svome* je naziv udruga iz Šestanovaca (RH) koja se bavi promicanjem i zaštitom tradicijskih vrijednosti. Referen pjesme Mile Hrnića „Sad sam opet svoj na svome“ glasi: „...*Hvala tebi, zemljo moja, hvala tebi što mi ljubav vrati, sad sam opet svoj na svome, svoj na svome ko i moji stari...*“ Predsjednik Milanović u svibnju 2021. u Petrinji povodom obljetnice *Gromova* izjavljuje: „Uvijek svoj na svome!“ Bosanski etno-folk bend *Sateliti* iz Podrinja pjeva: „...*Bratunac i Srebrenica, Zvornik i Lasenica, tu mi kuća, rodni dom, ja sam ovdje svoj na svom...*“.

¹⁶³ Svoje glav znači tvrdoglav; svojatati znači smatrati svojim.

¹⁶⁴ Sintagma „nisu mu svi doma“ u hrvatskom jeziku označava osobu s određenim mentalnim poteškoćama.

¹⁶⁵ Američka spisateljica i znanstvenica bell hooks je dom vidjela kao mjesto na kojem su žene, majke i supruge, pripadnice crnačke rase, mogle izraziti i prakticirati ne samo svoje stavove i vještine, nego i uspostaviti željene rodne, radne i generacijske odnose.

djevojčicom nestalom nakon što je svjedočila ubojstvu vlastitog oca, pripadnika srpske nacionalnosti, usprkos političkoj i društvenoj klimi u, još uvijek, ratnom okruženju. Završni prizori filma pokazuju tri siluete zagledane u izlazak sunca: Lidijin partner Krešo koji je u ratu ostao bez noge, djevojčica koja je ostala bez roditelja i Lidija, žena koja ih je spasila.¹⁶⁶

Već je iduće kinematografske godine vlastiti identitet izgradila još jedna žena – Mira, pomalo zaostala djevojka iz krške zabiti („Oprosti za kung fu“, 2004). Kada se iz prognaništva u inozemstvu vratila trudna, jedini je zadatak njezinog oca bio da ju pod svaku cijenu uda i to za *našeg* (Hrvata). Okosnicu ove poslijeratne komedije čini niz potencijalnih ženika. Kada Mira rodi sina Azijata, očeve se predodžbe ruše, a Mira napušta roditeljski dom kako bi sama odgojila svog sinčića. U tome će i uspjeti. Nakon tri godine će i teško oboljeli otac prihvatiti unuka, a jedna od posljednjih rečenica na ovom svijetu će mu biti: „*Jel mali zna hrvatski?*“.

Ideja gradnje doma okrenutog budućnosti, doma kao odraza osobne autentičnosti (usp. Hayes 2007) predstavlja kreativan čin definiranja i redefiniranja identiteta stanara.¹⁶⁷ U idućim će godinama vlastite identitete otpora i slobode graditi i druge junakinje, premda u sporednim ulogama, poput kineske migrantice („Put lubenica“, 2006), Ivanove supruge Marte („Ničiji sin“, 2008) i Gazdine supruge („Crnci“, 2009). Dvadeset godina nakon majke Marije koja je žrtvovala sve za domovinu („Vrijeme za...“, 1993), Vjera Kralj iz filma „Korak po korak“ (2011) oslobodila se nasilnog supruga pa i grubog i otrešitog sina te se „nastanila u sebi“ i svima u inat u crvenoj haljini zaplesala s homoseksualcem.¹⁶⁸ Ista je glumica (Ksenija Marinković) utjelovila još jednu autentičnu junakinju Vesnu Hrestak, suprugu Žarka Nikolića, zapovjednika JNA i haškog zatvorenika i majku troje djece („S druge strane“, 2016). Vesna je prošla protjerivanje, gubitak jednog djeteta i probleme koje su zbog porijekla imali i sin Vladimir i kći Jadranka. Ozbiljna i tiha, predana poslu, djeci i unuku, prošla je i emotivnu krizu povezivanja sa strancem koji se lažno predstavljao kao njezin suprug. Vesna je, uz malo riječi i još manje suza, praštala svima i greške i udarce, postala je sama sebi dom. Jedan od zadnjih kadrova prikazuje Vesninu siluetu na balkonu njezinog stana kako gleda u daljinu. Kadar podsjeća na

¹⁶⁶ U istom filmu neumoljivu stranu drži druga žena, ratna udovica i majka počinitelja ubojstva, spremna i na ubojstvo djeteta kako bi zaštitila vlastitog sina te ga već sutra ispratila na front.

¹⁶⁷ Kulturnoantropološka perspektiva autentičnost razumije kao kompleksan i kontekstualan pojam, često oblikovan društvenim i kulturnim okolnostima te podložan promjenama tijekom vremena. Navedeno se može podjednako odnositi i na očuvanje tradicije i lokalnih praksi i biti povezano s inovacijama i različitostima. U ovom kontekstu autentičnost, na tragu razmatranja Helen Hayes (2007) promatram kao odraz tvorbe identiteta koji je u suprotnosti s očekivanjima i predodžbama okoline (op.a.).

¹⁶⁸ Uslijedile su i Safija i Halima („Halimin put“, 2012), Slavkova Milena („Obrana i zaštita“, 2013), Filipova Sofija („Most na kraju svijeta“, 2014) kao i sve tri transvremenske junakinje Jelena, Nataša i Marija (utjelovljene u jednoj glumici Tihani Lazović u filmu „Zvizdan“, 2015).

onaj iz „Svjedoka“ (samo što je u ovom slučaju ostala samo žena koja ih je sve spasila). Međutim, podsjeća i na posljednji kadar recentnog filma „A bili smo vam dobri“ (2021) Branka Schmidta koji uokviruje siluetu bivšeg branitelja i vukovarskog heroja Dinka Čosića. Dinko stoji sam na krovu oronule zgrade koja je trebala postati braniteljski memorijalni centar i gleda u novogodišnji vatromet. Kamera se diže prema blještavim raketama, a kada se spusti, Dinka više nema. Prizor je popraćen oporom pjesmom čije riječi glase: „...*Mrtvi su mrtvi sad, što im ne pruži ruku dok su živi bili...*“, sugerirajući da Dinka više nema.

Opisane tri filmske završnice („Svjedoci“, 2003; „S one strane“, 2016; „A bili smo vam dobri“, 2021) predstavljaju slikovne sinegdohe zaključka o promjenama predodžbi o domu u rasponu od gotovo dvadeset godina. Još uz odjeke rata, ranih 2000-ih godina dom je filmskom slikom predstavljen kao mogućnost, kao nada. Članovi neobične ratne obitelji (invalid domovinskog rata, ratno siročić i žena s karijerom), kidaju spone pripadanja i napuštaju dotadašnji dom kako bi zajedno pokušali izgraditi novi dom, negdje u smjeru izlaska sunca, van domašaja rata i mržnje. Više od deset godina kasnije ostala je, s jedne strane, sama i samostalna žena i majka, u svom domu, još uvijek poželjna, još uvijek svoja i autentična, dok s druge strane, domovinskoratni heroj nestaje s krova ruševine prošlosti, nestaje „s lica zemlje“ u vatrometu koji najavljuje novo vrijeme.

6.4. Tvorba identiteta usprkos ratu

Dom kao „fizička struktura pod kontrolom“ (Douglas 1991: 289) štiti stanare i od prirodnih i od društvenih nepogoda, štiti njihov život, zdravlje i napredak, štiti njihove međusobne odnose i njihova materijalna dobra. Dom, međutim, dopušta prijelaz između van i unutra, dopušta ulazak i dopušta izlazak kako stanara i drugih aktera tako i različitih elemenata, događaja i pojava što ga čini otvorenim, ali i probojnim, protočnim i poroznim. Iz filmskih je primjera vidljivo i kako dom u prijepornim okolnostima pokazuje svojstvo transformacije i regeneracije, odnosno ponovnog uspostavljanja zaštitne i zaštitničke funkcije. Potonje je dovedeno u pitanje u slučajevima ratnog domicida, odnosno uništavanja stambenih objekata ili trajnog protjerivanja njihovih stanara, što rezultira pokušajima kreiranja doma na drugom mjestu, u drugačijem prostornom okruženju i okolnostima.

Prepreku nastanjivanju na novoj lokaciji (pa i u novom vremenu) predstavljaju čvrsto utvrđene predodžbe o domu samih stanara (uglavnom muškarci, Hrvati, katolici) i njihove snažne i neraskidive spone pripadanja uspostavljene s toposom nastanjivanja (rodnom ili

izgrađenom obiteljskom kućom ili stanom, selom ili mjestom, zavičajem, rodnim gradom, domovinom) i sa zajednicom s kojom dijele stanovanje (partnerstvo, obitelj, susjedstvo, zajednička nacionalnost i vjeroispovijest). Teorijski pristupi su uputili na fleksibilnost i fluidnost koncepta doma u smislu translokalnog pripadanja, odnosno višedomnosti, kozmopolitstva (usp. Basch et al. 1994; Rodman 2003; Appadurai 2003). Analizirani filmovi su, međutim, koncentrirani na pripadanje jednom toposu doma, onom koji je ugrožen, često uništen, iz kojega su stanari protjerani s malim izgledima za povratak.

Primjeri nadalje pokazuju kako je koncept pripadanja domu ne samo prostorna i kulturna kategorija, nego i vremenska. Naime, filmski junaci osjećaju pripadanje prostoru doma u određenom trenutku označenom kao „dobrom“, „sigurnom“, „ispravnom“, trenutku kojega je teško, čak nemoguće, rekonstruirati u promijenjenim osobnim i društvenim okolnostima. Pripadničke spona toposu, zajednici, vremenu značajno je ojačalo sudjelovanje u obrani, odnosno u braniteljskim postrojbama u Domovinskom ratu, pri čemu je motiviranost za sudjelovanje u ratu protiv vojno nadmoćnijih snaga, rezultirala brisanjem individualnih identitetskih odrednica i usvajanjem onih ratničkih. Posljedice su promijenjeni koncepti stanovanja, pa tako ratnici žive u ratničkim zajednicama i ratnim domovima poput ruševina, prirodnog okoliša, napuštenih tvornica ili stanica i sl.

Premda pobjednici, povratnici su se iz rata kući vratili ranjeni i ratom traumatizirani (kao posljedica gubitka suboraca, straha, neizgovorenog proživljenog i učinjenog) te se nisu uspjeli prilagoditi na stari/novi obiteljski, partnerski, uobičajeni, svakodnevni kućni život, tim više što su se okolnosti stanovanja i odnosi unutar uže i šire zajednice u međuvremenu promijenili.

Iz predočene građe je vidljivo kako su ženske protagonistice, bez obzira na zastupljenost u priči (neke čak niti ne vidimo u kadru) i bez obzira na proživljene ratne traume (protjerivanje, uznemiravanje, zastrašivanje, ostavljanje, silovanje, gubitke voljenih), uspjele *postati dom same sebi*, kreirati svoje životno okruženje i svoj dom u skladu s vlastitim razumijevanjem sebe u svijetu i vremenu koje ih okružuje. S jedne je strane razlog tome prikazana pozicija žena u domu prije rata (marginalizirane, patronizirane, omalovažavane, često zlostavljane), a s druge, njihova odgovornost prema djeci. Također, kod ženskih je protagonistica izražena želja za stvaranjem doma kao osobnog i sigurnog mjesta pripadanja i vlastitog identiteta u kojem više nema mjesta za autoritarnog ratnika povratnika.

Predodžbe o domu su razvijajući koncepti, podjednako pod utjecajem društveno-povijesnog konteksta i specifičnih individualnih i kolektivnih potreba i biografija. Predodžbe o domu predstavljaju skup znanja, iskustava, priča, pripadanja, planova, snova, ono što svaki

pojedinaac ili skupina „nosi sa sobom kada spakira kofere i odlazi“ (usp. King 2018[2005]: 109), ono što obnavlja i nadograđuje u idućem domu, privremenom ili trajnom.

Predodžbe koje pojedinci i skupine grade o prostoru doma imaju svoje fizičke manifestacije i materijalizacije bilo da se radi o kući, stanu ili drugom obliku nastambe te o mjestu ili toposu na kojem se predmetni dom nalazi. U idućoj istraživačkoj cjelini bavit ću se umještanjem ili lociranjem filmskog doma u geografsko, društveno, kulturno, povijesno okruženje kako arhitekturom kuće tako i množinom predmeta koji ju ispunjavaju. U poglavlju ću razmotriti na koje načine predodžbe o domu poprimaju, preoblikuju ili poništavaju svoje materijalne manifestacije te utvrditi funkcije fizičkih artefakata u kreiranju okruženja i kulture stanovanja imaginarnih likova, s naglaskom na efekte međuodnosa stvarnog i zamišljenog prostora doma.

7. MATERIJALIZACIJA PREDODŽBI O DOMU: LOKACIJA, ARHITEKTURA I OPREMA DOMA

Opsežan zbornik o domu *The Domestic Space Reader* u velikom se broju tekstova bavi načinima na koje se društveni i obiteljski odnosi upisuju u prostor doma, odnosno, kako to navode urednice Chiara Briganti i Kathy Mezei, *društvenom geografijom kuće* (2012a: 7-8). Pozicija doma, dimenzije, materijali, prostorni raspored, oprema, stil itd. čimbenici su koji ukazuju na odnose prema domu, odnose unutar doma, kao i odnose između onoga koji stanuje u domu i vanjskog svijeta (usp. Bourdieu 1970; Putnam 1999). Također, lokacija, tip, arhitektura i oprema kuće ili stana otkrivaju pripadnost stanara određenoj skupini (klasnoj, nacionalnoj, vjerskoj, generacijskoj), kao i vlastitim vrijednostima, ali i sposobnost prilagodbe stanovanja zadanim geografskim, klimatskim, društvenim, kulturnim, povijesnim, ekonomskim uvjetima. Bez obzira na značaj koji za istraživanje kulture imaju lokacija, arhitektura i prostorije kuće, stvari kojima je svaka nastamba ispunjena, zbog njihove utilitarnosti i dostupnosti, predstavljaju osnovu za razumijevanje stanovanja u istraživanom prostorvremenskom okruženju, što znači da se iz njihovog izbora, izgleda i načina njihova korištenja mogu iščitati životi, navike, ukus, povijesti, sjećanja i planovi vlasnika. Kroz stvari se pojedinačne i kolektivne kulture stanovanja „opredmećuju“ (Miller prema Amato 2016: 109).¹⁶⁹

Već su rane nastambe pokazale sposobnost njezinih stvaratelja da izdvoje komad prostora od ostatka svijeta i prilagode ga sebi (usp. Simmel 2012[1909/1994]).¹⁷⁰ Povijesne, društvene i kulturne promjene i reforme, posebno one u 19. stoljeću vezane uz urbanizaciju, liberalizaciju, monetizaciju društva i razvoj građanske klase, pratile su i promjene i reforme prostora stanovanja, definiranje pozicija i funkcija različitih prostorija doma, jasnije razgraničenje privatne i javne sfere (također i razgraničenje muške i ženske sfere), kao i postepene promjene praksi stanovanja u okviru, uglavnom samo, nuklearne obitelji (usp. David

¹⁶⁹ Na opredmećenju stanovanja se temeljilo i istraživanje Mihalyja Csikszentmihalyja i Eugenea Rochberg-Haltona (1981) provedeno na velikom uzorku od osamdeset čikaških obitelji. Autori su analizirali afektivnu, značenjsku, kulturno-društvenu i materijalnu vrijednost kućnih predmeta za njihove vlasnike. Skupine vrijednosti ili značenja koje su ispitanici pripisivali „važnim“ predmetima u domu su, kao prvo, sjećanja i asocijacije vezane uz osobne ili zajedničke događaje, prošla iskustva ili određene ljude. Kao drugo, radi se o vrijednostima vezanim uz osobne i obiteljske sustave značenja i status, ukus i stil, vlasništvo i utilitarnost.

¹⁷⁰ Mnogi su se antropolozi i teoretičari arhitekture bavili istraživanjem tzv. „primitivne kolibe“, odnosno prvih nastambi koje se i danas rekonstruiraju u različitim prigodama i blagdanima (npr. Betlehemska štalica u vrijeme Božića), festivalima te obredima prijelaza i inicijacije poput, na primjer, vjenčanja (Rykwert 2012[1981]: 77).

Chaney prema Morley 2000: 22).¹⁷¹ Sve navedeno vrijedi i za imaginarnu, odnosno filmsku kuću koja kroz svoju lokaciju i materijalne manifestacije odražava status, pripadnost, ukus, kulturu filmskih likova, kao i specifične karakteristike svijeta koji se u filmu prikazuje. Pritom je ključno razumijevanje scenskog prostora kao proizvoda filmskih autora, ali i stvarnog svijeta (originalnih lokacija, kuća, stanova) koji su-djeluje u zornom predočanju priče i ideje filmskog djela i lakšem razumijevanju i identificiranju filmskih gledatelja s imaginarnim događajima i sudbinama. Svaki je filmski dom lociran u geografski i topografski određenom mjestu sa svojim specifičnim značenjima, društvenim, kulturnim i povijesnim konotacijama i zadatostima, koje utječu na način i oblike stanovanja filmskih likova.

Također, filmski dom ima određene arhitektonske karakteristike, rasporede i funkcije prostora te načine njihova korištenja koji odražavaju status (klasni, društveni, obiteljski, obrazovni i dr.), stil i ukus filmskih stanara, kao i njihove specifične životne okolnosti i biografije. Napokon, filmski je dom opremljen brojnim predmetima svakodnevice (utilitarni, ukrasni, osobni) od kućanskih aparata i elemenata namještaja do svega onoga što se nalazi na zidovima, policama, komodama ili stolovima.¹⁷² Budući da fizički elementi doma ne odražavaju samo osobni, kolektivni, globalni društveno-povijesni kontekst, nego i protok vremena (vidljiv kroz stupanj dotrajalosti, oblikovni stil, temporalizaciju predmeta) (usp. Chevalier 1999: 86), filmski autori koriste arhitekturu, prostore i predmete doma i kao biografski opis stanara i njihovog načina nastanjanja kroz vrijeme (poput prikaza ispražnjene dječje sobe nakon odlaska djece od kuće u filmu „S one strane“ ili popravka razbijenih vrata nakon povratka u ratom razoreni dom u filmu „Zvizdan“).

Slijedom navedenog ću u nastavku teksta analizirati načine na koje se predodžbe o domu *umještaju, oprostoruju i opredmećuju* u prostoru filmskog doma u okruženju ratnih i/ili poslijeratnih okolnosti. Upravo ta tri načina materijalizacije ideje čine osnovni analitički konstrukt ovog poglavlja.

¹⁷¹ Osim promjena na mikro razini stanovanja, David Morley nastavno na Davida Chaneya, diskutira i one na makro razini vezane uz reorganizaciju gradova na zone (stanovanja, rada, zabave i sl.) te formiranje susjedstava (po klasama, obrazovanju i sl.) (2000: 22).

¹⁷² Među njima bi zasebno poglavlje moglo biti posvećeno ukrasnim zidnim tanjurima budući da krase zidove mnogobrojnih filmskih domova.

7.1. Dom kao lokalizirana ideja¹⁷³: lociranje i topografija doma

Uobičajena pitanja pri upoznavanju glase: „Gdje si doma?“ ili „Gdje živiš?“. ¹⁷⁴ Lokacija stanovanja će onome koji ju saznaje pružiti važne informacije vezane uz, kao prvo, određene geografske, topografske, klimatske i druge zadatosti koje utječu na tip, oblik i način stanovanja. Kao drugo, pružiti će informacije o društvenom, kulturnom, ekonomskom statusu stanara. ¹⁷⁵ Drugim riječima, definiranje lokacije doma (kućna adresa, poštanski broj, ime grada, regije ili države) dio je identificiranja pojedinaca i skupina s određenom kulturom i načinom stanovanja, koja uključuje geografske, klimatske, društvene, ekonomske, kulturne, povijesne čimbenike. Iz navedenih se razloga velika pažnja posvećuje lociranju filmskog doma, već i prilikom pisanja scenarija, a potom i pri odabiru lokacije koja će *udomiti* filmske stanare.

Filmsko lociranje doma razumijem kao definiranje toposa te time i prostordremenskog društvenog, kulturnog, individualnog konteksta u koji je imaginarni dom umješten korištenjem tekstualnih, slikovnih i zvukovnih opisa. Jedan od osnovnih načina opisivanja, zaposjedanja i kontroliranja okoliša je *imenovanje* (Douglas J. Porteous prema Gray 2003: 236; v. i Navaro-Yashin 2012 i Rihtman-Auguštin 2000). Značaj imena i imenovanja toposa doma prikazan je u uvodnoj sekvenci filma „Vukovar se vraća kući“ (1994) u kojoj dječak Darko učenicima u razredu čita svoj sastavak te, između ostalog, govori: „...*Vlaku smo dali ime Vukovar. Pojedine vagone u njemu nazvali smo po važnim zgradama u Vukovaru, pojedine dijelove vlaka nazvali smo po vukovarskim gradskim četvrtima...*“. U istom filmu vjerni pas gospodina Jožike, jednog od prognanih Vukovaraca, nosi ime Vuko.

U analiziranim filmovima postoje mjesta koja nose izmišljena imena poput Čemeruše („Halimin put“, 2012), Grobnog polja („Živi i mrtvi“, 2007), Vidova („Vrijeme za...“, 1993) ili Starog Rastovca („Srce nije u modi“, 2000). Svako od tih imena odjekuje značenjima: u navedenim primjerima može se govoriti o čemeru ili tuzi, o mjestu ukopa i smrti, o jasnom pogledu ili, u posljednjem slučaju, o tradiciji i ukorijenjenosti u tlo. S druge strane, korištenje stvarnih imena i toposa asocira na stvarne događaje, okolnosti i protagoniste te omogućuje

¹⁷³ Usp. Mary Douglas (2012[1991]: 51) i Doreen Massey (1994: 289).

¹⁷⁴ Na hrvatskim prostorima bi u 1990-ima uslijedilo i pitanje „Odakle si?“ ili „Odakle su tvoji rodovi?“ Budući da se topos porijekla može povezati s pripadanjem određenoj nacionalnoj zajednici, odgovori na ova ili slična pitanja odredili bi nastavak razgovora, druženja ili poslovne suradnje. Navedena se pitanja mogu i danas čuti, većinom kod pripadnika srednje i starije generacije.

¹⁷⁵ U Zagrebu, stanovanje na Tuškancu ili stanovanje u Španskom odzvanja određenim predodžbama i to ne samo o topografiji terena te tipu i periodu gradnje kuće ili stana, nego i onim vezanim uz statusne i obiteljsko-povijesne identifikacijske čimbenike.

izravniju identifikaciju gledatelja s filmskom pričom (primjer su filmovi koji se izrijekom događaju u gradovima Vukovaru, Dubrovniku ili Zagrebu).¹⁷⁶

Imenovanje prostorije, kao model prisjećanja i/ili asociiranja na stvarne događaje, istaknuto je u filmu „Crnci“ (2009) u kojem se mjesto na kojem su hrvatski branitelji mučili i ubili zarobljene srpske vojnike u nekoliko navrata navodi kao „garaža“ (premda jedini slikovni prikaz okrvavljene prostorije više podsjeća na kupaonicu). Navedeno imenovanje asocira na, hrvatskoj javnosti poznati, događaj i sudski proces u kojemu se pripadnike Hrvatske vojske tereti za ubojstva građana srpske nacionalnosti u Osijeku 1991. godine, navođen i kao „Slučaj garaža“. Imenovanja lokacija, izmišljenim ili stvarnim imenima, predstavljaju jedan od oblika umještanja priče u određeni prepoznatljivi lokalitet, u određeni ugođaj ili atmosferu mjesta, čak i asociirajući na određene stvarne događaje ili prijevare.

Svakako najznačajniji segment lociranja filmskog doma je odabir lokacije na kojoj će se imaginarni dom uprizoriti. Kako je vidljivo i iz primjera imenovanja, specifičnost filmskog prostora je u međudjelovanju stvarnog mjesta odabranog za snimanje i imaginarnog mjesta filmske priče. Svaki je filmski dom umješten u određenu stvarnu lokaciju bez obzira na stupanj adaptacije uvjetovan filmskim scenarijem te redateljskim i scenografskim umjetničkim konceptima. Čak se i u slučaju studijske gradnje interijera doma, za eksterijerne prikaze (ili, na primjer, za poglede kroz prozore) koriste stvarne lokacije.¹⁷⁷ Stoga tzv. odabir lokacija predstavlja ključni korak u definiranju filmske slike. Filmski potentnima pokazali su se određeni geografski lokaliteti, koji osim željenog prirodnog, društvenog i kulturnog okruženja, posjeduju i, za filmsko prikazivanje izuzetno važnu, fotogeničnost te specifična simbolička značenja. Tako je, na primjer, krški krajolik ne samo vizualno dojmljiv nego predstavlja i svojevrsni začim *egzote* koji prikazane filmske priče smješta u „divlji Balkan“ i gotovo „plemenske sukobe“.¹⁷⁸ Postoje i određeni toponimi (poput vizure dubrovačkih zidina), koji omogućuju brzo identificiranje mjesta radnje i to ne samo lokalnom, nego i širem globalnom gledateljstvu. Osim slike Dubrovnika, identifikaciju s ratom na hrvatskom teritoriju nudi i

¹⁷⁶ Jednaki značaj filmski autori pridaju i imenovanju likova filmske priče. Najčešće korištena imena muških likova su Ivan i Luka, dok se kod ženskih likova najčešće javlja ime Marija.

¹⁷⁷ Razliku između studijske gradnje i snimanja na lokacijama, kao i razloge odabira jedne ili druge opcije opisao je redatelj Lukas Nola u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* posvećenom temi filmske scenografije (36/2003).

¹⁷⁸ Diskurs „divljeg Balkana“ još uvijek dobro prolazi na inozemnom filmskog tržištu i festivalima. Bez obzira na neosporne kvalitete, nagrađivani filmovi s prostora bivše Jugoslavije uglavnom su smješteni u nepristupačne, brdovite predjele. Tako je Oscarom za strani film nagrađena bosansko-hercegovačka „Ničija zemlja“ (2001) Danisa Tanovića smještena u brdovit, opori, slabo naseljen krajolik. Makedonski film umješten u zabačeni gotovo nenaseljeni planinski predio „Medena zemlja“ (2019) Tamare Kotevske i Ljubomira Stefanova osvojio je dvije oskarovske nominacije. „Quo Vadis, Aida?“ (2020) Jasmile Žbanić je, osim oskarovske nominacije osvojio i nagradu Europske akademije za najbolji film, a događa se u seoskom, siromašnom, zabačenom predjelu Podrinja.

vizura izrešetanog vukovarskog vodotoranja.¹⁷⁹ Upravo se stoga navedene vizure gotovo redovito koriste u analiziranim filmovima (ukoliko ne originalnim snimkama, onda putem slike na televizoru).

Geografska pozicija doma u analiziranim filmovima se uglavnom oslanja na autentična ratom zahvaćena područja (Slavonija, Posavina, Banija, Kordun, Lika, dijelom Gorski Kotar, srednji i južni Jadran te područje Dalmatinske Zagore i Konavala). Svaka „ratna“ geografska cjelina sadrži specifične krajobrazne i klimatske odrednice, određenu tipologiju stambene gradnje kao i određena simbolička i metaforička značenja.¹⁸⁰ Neke su filmske priče zasađene u *plodno tlo*, bilo da se radi o slavonskoj ravnici ili vinorodnim posavskim brežuljcima („Vrijeme za...“, 1993; „Cijena života“, 1994; „Bogorodica“, 1999; „Srce nije u modi“, 2000; „Put lubenica“, 2006; „Korak po korak“, 2011). Obrađena zemlja i zelenilo označavaju urod, blagostanje i život od vlastitog rada, dok su spaljena imanja, prevrnuti plug, obrasle njive, nepokošeno žito samo neke od poetskih i značenjskih slika filmova smještenih u ravničarski i brežuljkast kraj.¹⁸¹ Upravo je takav kontrast prikazan u filmu „Vrijeme za...“ (1993) na čijem početku (uoči rata) kamera bilježi njive i traktor u polju, a na kraju (nakon agresije) suhe grane i obrasla dvorišta. Film „Korak po korak“ (2011) Biljane Čakić-Veselić započinje i završava slikom nepregledne izorane njive. Na početku je minirana te po njoj s jastucima na nogama polako korača gospodin Gross, dok na kraju, na istoj toj njivi, glavna junakinja gospođa Vjera Kralj u crvenoj haljini pleše valcer sa svim muškarcima koji su označili njezin životni put.

Nasuprot plodnom tlu se nalazi krš, često eksploatirani trop domovinskog krajolika ne samo zbog prethodno spomenutih razloga egzotičnosti i fotogeničnosti, nego i zbog svog društveno-povijesnog značaja u procesima osamostaljenja Hrvatske te predodžbama o dinarskom kraju kao epskom predjelu heroja i ratnika (Dalmatinska Zagora, Bosna, Hercegovina). Krški i brdovit kraj je udomio brojne filmske priče („Priča iz Hrvatske“, 1991; „Anđele moj dragi“, 1995; „Kad mrtvi zapjevaju“, 1998; „Oprosti za kung fu“, 2004; „Dva igrača s klupe“, 2005; „Živi i mrtvi“, 2007; „Nije kraj“, 2008; „Halimin put“, 2012; „Zvizdan“, 2015), a obilježavaju ga težak i trpni život koji, međutim, rađa snagu, stereotipiziranu

¹⁷⁹ Vukovarski vodotoranj je za vrijeme Domovinskog rata zadobio značajna oštećenja te postao simbolom stradanja grada na kojem se tijekom opsade vijorila hrvatska zastava. Vodotoranj je obnovljen 2020. godine i pretvoren u muzejski i memorijalni prostor.

¹⁸⁰ Navedene geografske cjeline uokvirene su u brojnim hrvatskim filmovima, opjevane u popularnim i domoljubnim pjesmama te, osim toga, nabrojane u stihovima hrvatske himne „Lijepa naša“: „...*Mila kano si nam slavna, mila si nam ti jedina. Mila kuda si nam ravna, mila, kuda si planina. Teci Dravo, Savo teci, nit' ti Dunav silu gubi. Sinje more svijetu reci, da svoj narod Hrvat ljubi...*“.

¹⁸¹ „Ne dirajte mi ravnice“ poznata je i popularna pjesma Miroslava Škore čiji stihovi govore: „...*Ne dirajte mi večeras uspomene u meni. Ne dirajte mi ravnice jer ja ću se vratit...*“.

muževnost, ustrajnost i čvrstoću.¹⁸² Krški kraj karakteriziraju zavojite ceste, škrta i bodljikava vegetacija, vrelina, suša, kamene kuće s ognjištima. Protagonisti napuštaju opore predjele kako bi preživjeli (bilo iz ekonomskih razloga, bilo uslijed političkih progona ili protjerivanja), ali se u njega i vraćaju, često tek da bi bili pokopani. Prizor s kraja filma „Kad mrtvi zapjevaju“ (1998) Krste Papića prikazuje grupu muških pokojnika, među kojima je sada i Cinco, kako koračaju po bijelom kamenu pjevajući narodnu reru, predočujući tako vezanost protagonista za rodni krajolik i u onoj drugoj, vječnoj domovini.

Jednako autentičan i simbolikom napunjen geografski element analiziranih filmova su vode. Kao prvo to je Jadransko more poznato po svojoj ljepoti, toplini i boji te specifičnom načinu života uz i od mora („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996; „Dubrovački suton“, 1999; „Nebo sateliti“, 2001; „Zvizdan“, 2015; „General“, 2019). U filmskim primjerima se more ljeska, šumi, pjenu i miruje, odražava nebo i zvijezde, potapa Sunce, povezuje protagoniste s cijelim svijetom i sa samima sobom. Ive je volio Anu, premda tajno, volio je i Grad, ali je najviše volio svoju barku i maestral, pa je na moru, u neprijateljskom bombardiranju i poginuo („Dubrovački suton“, 1999). Specifičnost morskog krajolika su i otoci kao izolirane niše sigurnosti, samodostatnosti i tradicionalnog života, ali i osuđenosti na samostalno rješavanje problema. Tako su stanovnici izoliranog otoka bili prisiljeni sami razoružati vojarnu JNA kako bi se zaštitili („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996) sugerirajući okolnost novoformirane samostalne države (Hrvatske) da se sama, bez pomoći izvana, izbori za svoju slobodu i željeni način života.

Simboličko značenje nose i druge vode prikazane u filmovima zbog svojih dijalektičkih značajki povezivanja i razdvajanja, kretanja i stajanja, pročišćenja i zamučivanja. Tako bočata voda u filmu „Zvizdan“ (2015) predstavlja mjesto čišćenja i susreta za pripadnike suprotstavljenih strana (mlađi pripadnici srpske i hrvatske nacionalnosti nalaze se na obali, odmaraju, kupaju, razgovaraju). Mutno, gotovo crno jezero uz granicu u filmu „Put lubenica“ (2006) na čijoj površini plutaju mrtve ribe raznesene dinamitom i tijela azijskih migranata koji su pokušali prijeći granicu, dočarava „muljevitu“ atmosferu poslijeratnog života u provinciji nerazriješenih ratnih zločina. Na halucinantnom su putovanju Jakova Ribara u filmu „Nebo sateliti“ (2001) prikazane brojne vode: močvara koja teče kroz šaš, zalazak sunca u vodi, morski plicak, barka pod zvijezdama i satelitima, pogođeni vojnik pada u vodu, mrtve ribe u pješčanom plicaku, kiša, hod Jakova po vodi, vijugava rijeka, avion leti iznad vode, dijelovi

¹⁸² Stihovi pjesme „Geni, geni kameni“ domoljubnog pjevača Marka Perkovića Thompsona govore upravo o čvrstoći ljudi odraslih na krškom tlu: „...*Geni, geni kameni, vatra gori u meni, geni, geni kameni, takvi smo mi rođeni...*“.

aviona u vodi, stari kameni most, blato i kiša u jami sa strijeljanima, udisaji ribe na suhom, ponovo hod Jakova Ribara po vodi u zalazak sunca.¹⁸³

Gdje postoje obale postoje i mostovi koji spajaju jednu i drugu stranu. Oko mostova se vode najžešće bitke, mostovi se grade i ruše ukруг.¹⁸⁴ Upravo su poznati mostarski Stari most pokušali prijeći Slavko i Milena kako bi dospjeli s hrvatske na bošnjačku stranu istog grada („Obrana i zaštita“, 2013). Most je dijelio i zaljubljene s jedne i druge strane („Zvizdan“, 2015). Mostovi predstavljaju vidljivi znak ljudske sposobnosti spajanja, pa i izmjeru premoštene razdvojenosti (Simmel 2012: 249-50), ali i jasan topografski marker određene lokacije. Međutim, film „Most na kraju svijeta“ (2014) Branka Ištvančića ističe, vidljivo već i iz naslova, metaforički značaj mosta kao fizičke oznake prijelaza s ovog na onaj svijet, iz života u smrt.¹⁸⁵ U filmu se prognani starac Jozo Petrović pred smrt vratio u svoje selo u Bosni kako bi na uzvisini sagradio most za prelazak u drugi svijet. Isti je takav most sagradio i njegov predak, ali je bio porušen u ratnom vihoru. Po sjećanju Jozinog nećaka Ivana, kada gledaš u njega čini se kao da se nalazi na samom kraju svijeta: „...*Ideš i ideš, dođeš do kraja puta, dalje ne možeš...*“.

Osim mostova, značajan topografski element su i ceste i pruge, često korišteni filmski motivi koji označavaju dolaske i odlaske, ali i sam koncept putovanja (ili stajanja u mjestu). Dok vlakovi prolaze, na sporednom kolosijeku stoji duga kompozicija vagona okrenutih prema izlasku sunca i prema Vukovaru („Vukovar se vraća kući“, 1994). Tužna je osamljena cesta na kojoj je ubijen mladi trubač Ivan dok je trčao za svojom Jelenom, pogođen metkom s tek postavljenih barikada („Zvizdan“, prva priča, 2015).

¹⁸³ Radila sam na filmu „Nebo sateliti“ (2001) redatelja Lukasa Nole kao asistentica scenografa Velimira Domitrovića sudjelujući i u potrazi za lokacijama. Znam koliko smo „vodenih“ lokacija obišli kako bi redatelj odabrao točno onu koja odražava željenu ideju ili afekt. Uvijek se radilo o onima koje se gibaju, miješaju, koje su mutne i nemirne. Stoga se većina tih lokacija nalazi na ušću rijeke Neretve u more, gdje je voda „bočata“, slatko-slana ili niti slatka, niti slana. Radilo se o redateljskoj odluci koja, i kroz prikaz specifičnih geografskih karakteristika lokacije doma, progovara temu filma, a to je nejasna i zamučena razlika između „naših“ i „njihovih“, između stvarnosti i snoviđenja.

¹⁸⁴ U ratovima na prostorima bivše Jugoslavije srušena su dva značajna mosta. U noći 21. studenog 1991. godine srušen je Maslenički most kako bi se zaštitio grad Zadar. Godine 1993. je izgrađen pontonski most (s kazališnom trupom sam 1993. godine po noći prešla taj most, u kombiju bez upaljenih svjetala). Godine 2005. je završena gradnja novog „starog“ Masleničkog mosta. Također je u ratnim operacijama na tlu BiH srušen Stari most u Mostaru (srušile su ga snage Hrvatskog vijeća obrane) kojega je 1566. godine dao izgraditi Sulejman Veličanstveni te je u tom vremenu bio najveća lučna konstrukcija na svijetu. Stari most je obnovljen 2004. godine, a za obnovu je korišten isti kamen izvađen iz korita Neretve.

¹⁸⁵ Martin Heidegger razmatrajući simbolički i fenomenološki značaj mosta govori o tome kako točke ili teritorij s jedne i druge strane počinje postojati tek posredstvom mosta (2001[1971]: 152).

U specifične topografske značajke ratnog zavičaja mogu se još ubrojati šume i/ili stabla koji, osim činjenice da se radi o živom elementu, svojom dugovječnošću predstavljaju vremensku protežnost nastanjivanja na određenom komadu zemlje ili području.¹⁸⁶ U razmatranju o elementima pripadanja toposu doma sam istakla kako se usred ratnih zbivanja našao i „najstariji hrast u ovom dijelu svijeta“ kojega su „našim“ nazivali i pripadnici hrvatske, srpske i engleske nacionalnosti, dokazujući time, ne samo dugovječnost boravka na određenom području, nego i činjenicu da su upravo oni bili prvi; u konačnici je hrast spaljen kako bi pokazao besmislenost ratnog razaranja („Srce nije u modi“, 2000). Gusta šuma velikih stabala pružila je utočište dječaćkim maštanjima te su se zavjetovali da će u toj šumi biti i pokopani („Vidimo se“, 1993). Šuma je postala privremeni dom skupini ratnika („Živi i mrtvi“, 2007), ali i mjesto u kojem su se zauvijek izgubili vojnici postrojbe Crnci („Crnci“, 2009). Gusta crnogorica u prvom slučaju i tanka istovjetna stabla u drugom, odražavaju s jedne strane, muževnost i snagu, a s druge mladost i neprepoznatljivost, upravo kakvi su bili i protagonisti u navedenim filmovima.

Krajolik filmskog doma predstavljaju i urbane lokacije. Grad sa svojim vežama i podrumima može biti sklonište svojim stanarima („Treća žena“, 1997), ali i klopka kada se grad nađe u okruženju kako je prikazano u brojnim filmovima, posebno onima vezanim uz obranu grada Vukovara.¹⁸⁷ Glavni grad Hrvatske Zagreb, premda van ratnih sukoba, nekim filmskim junacima predstavlja rodno mjesto, dok drugima označava izbjeglički ili „drugi“ dom.¹⁸⁸ Filmska topografija ratom zahvaćenog zavičaja obuhvaća i gradove koji su postali svojevrsni simboli otpora i pobjede te se nazivaju *gradovima-herojima* (Vukovar, Dubrovnik, Turanj, Sunja, Pakrac i dr.). O Vukovaru i njegovim braniteljima snimljena su svega tri filma („Vukovar se vraća kući“, 1994; „Zapamtite Vukovar“, 2008; „Šesti autobus“, 2022), a o Dubrovniku tek jedan („Dubrovački suton“, 1999). U potonjem filmu ekskluzivni pogled na gorući Dubrovnik s terase hotela Excelsior gdje su bili smješteni ratni izvjestitelji i promatrači, upečatljiva je i značenjima ispunjena slika koja jasno podcrtava razliku pogleda „izvana“ i proživljene ratne stvarnosti (pogled „iznutra“). O poslijeratnom podijeljenom gradu Mostaru progovara film „Obrana i zaštita“ (2013) koji prati Slavka i Milenu u pokušaju prelaska s jedne na drugu stranu

¹⁸⁶ Hermann Bausinger (1990: 53) navodi šumu kao sinegdohu za njemačku domovinu odnosno za materijaliziranu ideju o *Heimat*.

¹⁸⁷ Radnje filmova „Zapamtite Vukovar“ (2008) i „Šesti autobus“ (2022) pletu se oko pokušaja vukovarskih branitelja da, na samom kraju obrambenih akcija, pobjegnu iz grada kako bi izbjegli smaknuće.

¹⁸⁸ Zagreb je rodni grad glavnih protagonista u filmovima: „Vidimo se“ (1995), „Isprani“ (1995), „Prepoznavanje“ (1996), „Treća žena“ (1997), „Prezimiti u Riu“ (2002), „Tu“ (2003), „Ispod crte“ (2003), „Nije kraj“ (2008), „Koja je ovo država“ (2019), „A bili smo vam dobri“ (2021). U filmovima „Priča iz Hrvatske“ (1999) i „S one strane“ (2016) u Zagreb su se doselile obitelji koje su bile prisiljene napustiti svoje domove.

Neretve kako bi prisustvovali bdjenju (dženazi) za pokojnog prijatelja Bošnjaka. Gradovi u analiziranim filmovima predstavljaju surove, urbanizirane lokacije nesigurnog stanovanja „u okruženju“, s malim izgledima za bijeg. Štoviše, bijeg se osuđuje, kako je to prikazano kroz lik mladića Krune u filmu „Vidimo se“ (1995) koji je otišao u Njemačku.

Iz osobnog scenografskog iskustva znam koliko snimanje na lokacijama, odnosno povezivanje stvarnih i imaginarnih prostora, događaja i protagonista, nosi određene, ponekad prijeporne atribute, posebno kada se radi o lokacijama obilježenim specifičnim ili traumatičnim događajima. Već spomenuta osamljena cesta na kojoj pogiba Ivan („Zvizdan“, prva priča, 2015) snimana je na filmskim scenografima poznatoj lokaciji uz Peručko jezero. Uska je, prolazi kroz krški i pusti krajolik s moćnim brdom u pozadini, gotovo je bez prometa, dok se Vrlika i državna cesta Zagreb-Split nalaze na svega nekoliko kilometara. Ta cesta materijalizira i svojevrsni prijepor budući da se radi o putu koji povezuje nekoliko sela naseljenih stanovnicima srpske nacionalnosti te vodi do brane i hidroelektrane Peruća i starog pravoslavnog manastira, lokacije koje su povijesno granične i osjetljive, uključujući i period Domovinskog rata.¹⁸⁹ Osim navedene ceste, mnoga su stradalnička mjesta Domovinskog rata postala filmski setovi.¹⁹⁰ Za uprizorenje rata često se koriste grad Karlovac (vrlo prepoznatljivo u „Svjedocima“) i njegova šira okolica te mjesta i gradovi istočne Slavonije i sisačkog područja koji su dugo godina nosili tragove ratnih zbivanja. U gradu Vukovaru, simbolu stradanja, razaranja i obrane je nakon pada, 1944. godine snimljen srpski film „Vukovar, jedna priča“ redatelja Bore Draškovića koji uništenje grada pripisuje hrvatskoj vojsci. To potvrđuje značaj umještanja filmske priče u određene povijesne lokacije tako da se, posredstvom filmskog medija, kreira određena verzija povijesti i društvenog sjećanja.

Bez obzira na filmsku potrebu umještanja fikcije u autentične lokacije nekog događaj, izbjegava se snimanje na lokacijama komemorativnog značenje te se pristupa studijskoj ili lokacijskoj gradnji. Film „Broj 55“ (2014) Kristijana Milića ekranizira stvarni događaj koji se

¹⁸⁹ Istu cestu sam prepoznala u filmu „Zvizdan“ (2015). I sama sam snimala na toj cesti nekoliko namjenskih i igranih filmova. Ta cesta je do manastira dovela Revačevog brata u filmu „Konjanik“ (2003) Branka Ivande na kojemu sam radila kao asistentica scenografije (scenograf Ivica Trpčić), kao i bika Garonju do arene za borbu bikova u filmu „Sonja i bik“ (2012) Vlatke Vorkapić kojega sam scenografirala.

¹⁹⁰ Filmsko Vidovo glumilo je stvarno ratom razoreno mjesto („Vrijeme za...“, 1993). Protagonist Jakov Ribar je prošao stvarno razorenim područjem oko rijeke Neretve („Nebo sateliti“, 2001). Na odjavnoj roli filma „Anđele moj dragi“ (1995) nalazi se tekst: „Dijelovi filma snimljeni su u Brgatu, Čilipima, Bosanki te u drugim mjestima u okolici Dubrovnika što ih je srpska vojska razrušila 1991.“ Navedeni tekst imenuje i stvarna stradalnička mjesta i njihove krvnike. Osim u domovinskoratnim filmovima, lokacije s vidljivim tragovima rata korištene su i u stranim produkcijama (o drugim ratovima). Tako je grad Karlovac „glumio“ mjesto neidentificiranih ratnih sukoba u antiratnoj drami „The Fever“ (2004) redatelja Carla Gabriela Nera (na filmu sam radila kao Art Director odnosno pomoćnik scenografu Ivici Trpčiću).

dogodio u rujnu 1991. godine u mjestu Kusunje pokraj Pakraca u kojem je smrtno stradala grupa hrvatskih branitelja. Kako je knjiga snimanja zahtijevala specifičan prostorni raspored kuće, kao i prikazivanje različitih faza njenog razaranja, za potrebe snimanja je kupljena kuća u selu Ruča kod Velike Gorice koja je potom scenografski prilagođena potrebama scenarija i planu snimanja. Još je jedan prijepor vezan uz komemorativnu kuću u Kusunjama. Naime, pri obilježavanju dvogodišnjice je, za vrijeme polaganja vijenca na spomen-ploču, eksplodirala podmetnuta nagazna mina koja je usmrtila troje i ranila trinaest ljudi te ponovo oštetila i samu kuću.

U filmskom se prikazivanju s posebnom pažnjom pristupa odabiru lokacija, odnosno umještanju prostora doma u određeno prirodno ili izgrađeno okruženje. Lokacija doma se odabire zbog njezinih specifičnih, zadanih geografskih i topografskih karakteristika, ali i onih društvenih, kulturnih, identifikacijskih, onih koji podrazumijevaju određeni način i kulturu stanovanja (plodno tlo, škrta zemlja, vode, šume). U analizirane su filmove upisana i značenja koja pojedine stvarne lokacije nose same po sebi, zbog vezanosti za događaje iz hrvatske recentne povijesti, poput područja ili lokacija stradalih u Domovinskom ratu prepoznatljivih ne samo lokalno nego i globalno (gradovi Vukovar i Dubrovnik). Jednake značajke i prijepore nosi i odabir lokacije stvarne kuće koja je osnova za tvorbu odnosno oprostorenje filmskog doma.

7.2. Arhitektura i prostorije doma

Odabir i uređenje stambenih objekata jedan su od alata filmskog pripovijedanja, odnosno oprostorenja zamišljene kulture stanovanja protagonista u specifičnim, pričom zadanim, prvenstveno osobnim i pojedinačnim, ali i društvenim, ekonomskim, kulturnim uvjetima, bilo da se radi o razlici kuća/stan, urbano/ruralno, izgrađeno/naslijeđeno, radničko/građansko. U većini je filmova kroz diferencijaciju tipologije i opreme obiteljskih kuća zorno prikazana pripadnost različitim nacionalnim, vjerskim ili klasnim zajednicama kroz odabrani arhitektonski stil objekta (tradicionalna naspram moderne gradnje), specifične prevladavajuće boje ili teksture zidova ili pojedinih elemenata (tapete s uzorkom naspram bijelih zidova) ili korištenje simboličkih oznaka (katoličko raspelo naspram slike pravoslavnog sveca). Osim navedenog, u ovom ću poglavlju analizirati i funkciju pojedinih arhitektonskih elemenata i prostorija doma u ratnim uvjetima kada je sama fizička struktura kuće, odnosno njezina zaštitnička funkcija, dovedena u pitanje.

U domovinskoratnim filmovima *glavni*¹⁹¹ dom je u velikoj većini slučajeva - obiteljska kuća, smještena u određeni kulturno-geografski prostorni kontekst, uglavnom ruralni te nešto rjeđe prigradski. U slučajevima roditeljskog doma, radi se o zidanim ili kamenim prizemnicama s pripadajućim gospodarskim dvorištem, skromno i skladno uređenim, ispunjenim obiteljskim i baštinskim artefaktima kao podsjetnikom na čvrste veze s kulturnim nasljeđem. Mlađe obitelji u ruralnim predjelima nastanjuju novije zidane katnice s okućnicom, modernijeg unutrašnjeg uređenja, koje odišu čvrstoćom te, po opremi, nasljedovanjem obiteljskih vrijednosti.¹⁹² Za potonje se često ističe da su rezultat samostalne gradnje, uglavnom očeva obitelji.¹⁹³ Luka Barić („Priče iz Hrvatske, 1991), Mato i Jozo („Anđele moj dragi“, 1995), Cinco i Marinko („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998) prošli su *gastarbajtersku*¹⁹⁴ ili disidentsku sudbinu kako bi uspjeli u domovini sagraditi i opremiti dom za svoje obitelji. Upečatljiva je slika velike torte napravljene povodom proslave dovršetka i blagoslova nove kuće koja je oblikovana i ukrašena kao replika novoizgrađene katnice povratnika iz Njemačke Mate i Ike („Anđele moj dragi“, 1995). Jedna od najuređenijih obiteljskih kuća (vidljiva samo izvana) je ona koju je za svoju obitelj izgradio Đuro Hana, Rom iz Pitomače („Nije kraj“, 2008). Skladne arhitektonske forme, uređene okućnice i balustradne dvorišne ograde koju krasi betonski konji i labudovi (i odljev Đurine „anomalije“).

Urbano nastanjivanje uključuje gradske stanove ili prigradske kuće, često tipom arhitekture klasno označene kao građanski ili radnički tip stanovanja. Građanski tip podrazumijeva stanovanje u stambenim blokovima austro-ugarskog stila ili samostalnim vilama. Oboje karakteriziraju velike prostorije visokih stropova i prozora, raskošna stubišta i starinski namještaj od punog drveta. Takvi stanovi ili kuće odišu malograđanskim životom i određenom klasnom i kulturnom pripadnošću („Prepoznavanje“ 1996; „Božić u Beču“, 1997; „Ispod crte“, 2003). Razvojačeni je alkoholičar i beskućnik Grga, za svoju kćer (nenadano

¹⁹¹ *Glavni dom* (engl. *hero home*) podrazumijeva prostor uz koji je vezan glavni ili značajni dio radnje ili netko od glavnih likova filmske priče.

¹⁹² Iz osobnog scenografskog iskustva mogu reći da upravo takve kuće gotovo da i ne postoje. U stvarnosti, izgled većine tradicionalnih kuća je narušen dogradnjama, uglavnom uz samu kuću, dok su novoizgrađene kuće često prevelike, nedovršene, neuređenih dvorišta i okućnica. Potraga za lokacijom obiteljske kuće traje dugo te se na kraju odabire „najmanje loš“ objekt (najpribližnji željenom), a potom se posebna pažnja posvećuje scenografskom maskiranju i opremanju te pažljivom kadriranju. Iz tog razloga se, pretpostavljam, u analiziranim filmovima rijetko mogu vidjeti kadrovi totala kuća. Također, znam koliko su fotogeničniji stariji objekti (urbani ili ruralni) sa svojim drvenim prozorima, visokim stropovima, zavojitim stubištima, duplim vratima, hrastovim parketima i starinskim namještajem, što često „presudi“ izboru lokacije za snimanje.

¹⁹³ „*Teško je cijeli život radio kako bi sagradio dom*“, riječi su kojima susjed opisuje poginulog branitelja i oca obitelji („Svjedoci“, 2003).

¹⁹⁴ „*Gastarbajter*“ je hrvatska izvedenica njemačke riječi koja u prijevodu znači „gostujući radnik“, a označava osobe, uglavnom niže stručne spreme, koje su iz ruralnih krajeva odlazile raditi u inozemstvo.

pridošlu iz Njemačke gdje godinama živi sa svojom majkom), pokušao inscenirati svoj nepostojeći život upravo u takvom stanu („Prezimiti u Riu“, 2002). U takvom je stanu samovao i Martin, poput vuka, sve dok u njega nije stigla Crvenkapica Desa¹⁹⁵ („Nije kraj“, 2008). Nasuprot tome, Lala sa sinom stanuju u kućici uz prugu („Tu“, 2003). Uz prugu, u premalenom stanu, stanuje i Jagoda s ocem, majkom, bratom i stricem („Isprani“, 1995). Mladić Toni i djevojka Zrinka sa svojim obiteljima žive, jedno nasuprot drugog, u skromnom naselju Trnje uz jednu od zagrebačkih avenija („Ispod crte“, 2003). U sličnom naselju, samo u Osijeku, stanuje gospođa Vjera Kralj („Korak po korak“, 2011). Vesna i „Žarko“ žive u susjednim stanovima velikog stambenog bloka iz perioda soc-realističke obnove i urbanizacije („S druge strane“, 2016), slično kao i zagrebački supružnici Karlo i Franka („Koja je ovo država“, 2019), mostarski supružnici Slavko i Milena („Obrana i zaštita“, 2013) te puležanska obitelj djevojke Une („Hotel Pula“, 2023). Primjetno je da se suvremeni ili aktualni arhitektonski trendovi nisu upisali u domovinskoratnu fikciju. Stoga izuzetke predstavljaju zagrebački stan s početka 1990-ih studenta arhitekture i njegove djevojke („Vidimo se“, 1995) te stan srpskog snajperista i njegove supruge smješten na vrhu nebodera s pogledom na gradski trg („Vrijeme za...“, 1993). Jedina kuća moderne arhitekture i unutrašnjeg uređenja pripada antagonističkoj zagrebačkoj obitelji partijskog službenika Andrije i njegove obitelji („Priča iz Hrvatske“, 1991).

Bez obzira na vrijeme odvijanja radnje, pa i vrijeme snimanja pojedinog filma, tip i uređenje filmskih prostora doma (seoska, prigradska, gradska kuća ili gradski stan) relativno su podudarni, gotovo stereotipni. Radi se uglavnom o skromno i starinski uređenim prostorima prepoznatljivog soc-realističkog stila koji stanare smještaju u srednji sloj onih koji su vlastitim radom (uglavnom muškaraca) stekli svoju imovinu.¹⁹⁶ Predstoji analizirati pojedine arhitektonske elemente ključne za analizu načina na koje se pregovaraju, brane i ruše osnovne predodžbe o domu u uvjetima neposredne ratne opasnosti.

¹⁹⁵ Desa, udovica srpskog vojvode, nakon završetka rata odlazi iz svog grada Obrovca u Beograd. Preživljava radeći kao porno-glumica proslavivši se ulogom Crvenkapice u filmu u kojem je glavnu mušku ulogu igrao Đuro Hana („Nije kraj“, 2008).

¹⁹⁶ Budući da su filmski *drugi* domovi (neprijateljski, prognanički, bolnički, dom antagonista) uglavnom prikazani ili kao znatno lošijeg ili kao znatno boljeg statusa, izgleda, pozicije, rasporeda, opreme od *prvog* ili primarnog doma, njihovoj ću analizi posvetiti zasebno poglavlje u istraživačkoj cjelini vezanoj uz mjerila i opsege doma (poglavlje broj 10).

7.2.1. Simbolički i liminalni elementi arhitekture doma

U filmu „Srce nije u modi“ (2000) Branka Schmidta jedan od glavnih junaka prigovara novinarki: „...Kako vi to novinari govorite da ljudi napuštaju svoja ognjišta? Kao da živimo u srednjem vijeku. Kakva ognjišta! Vile! Ljudi napuštaju svoje vile!...“. Citat potvrđuje „ognjište“ kao sinegdohu doma, mjesto topline koje objedinjuje i pripremu hrane i obiteljsko okupljanje (Bourdieu 1970; Knights 2012[1994]),¹⁹⁷ premda ga u stvarnosti gotovo više i nema. U filmskim se primjerima „ognjište“, odnosno u ovim slučajevima *komin*,¹⁹⁸ nalazi u kamenoj kući obitelji Barić („Priča iz Hrvatske“, 1991) te u roditeljskom domu budućeg generala („General“, 2019). Međutim, slično ozračje nosi tradicionalni štednjak na drva od lijevanog željeza (*šparhet*, *šporet*) prisutan u ruralnim domovima u više filmskih primjera („Cijena života“, 1994; „Put lubenica“, 2006; „Halimin put“, 2012; „Most na kraju svijeta“, 2014; „Broj 55“, 2014, da nabrojim samo neke). Uz njega redovito stoji baka ili majka obitelji pripremajući objed ili ga poslužujući. U kući na broju 55 takav se *šparhet* nalazi prevrnut u jednom uglu, sugerirajući razoreno ognjište („Broj 55“, 2014).

Funkciju „ognjišta“, onu okupljalačku i društvenu, preuzeo je blagovaonski stol, pri čemu je centralno svjetlo vatre zamijenilo rasvjetno tijelo postavljeno iznad sredine stola. Još jednu inačicu zamišljaja „okupljanja oko vatre“ predstavljaju kamini u prostorijama boravka. U većini analiziranih filmova, umjesto oko kamina, okupljanje se događa oko katodnog svjetla televizora (smještenog uglavnom u prostoru kuhinje), pri čemu se u ratnim okolnostima ne radi o zabavi, nego o praćenju informativnog programa i izvještaja s bojišta (primjer filma „Vrijeme za...“, 1993 te brojnih drugih filmova), figurirajući ne samo kao „ognjište“, nego i svojevrsno mjesto prijelaza, liminalna točka između realnosti doma i onoga što se predočuje kao prikaz vanjske stvarnosti.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ognjišta još uvijek nalazimo u ugostiteljskim objektima, planinarskim domovima, zavičajnim zbirkama, tradicionalnim dalmatinskim kućama (*komin*, pušnica) te u igranim filmovima koji ili prikazuju neki od povijesnih perioda ili neki od predjela koje karakterizira tradicionalni način stanovanja.

¹⁹⁸ *Komin* je izraz vezan uz tradicionalnu dalmatinsku gradnju, a označava ili ognjište s otvorenom vatrom u kuhinji ili zasebnu zidanu ili poluotvorenu prostoriju, nekad čak i van kuće, u čijem se centru nalazi ognjište i iznad njega krov i dimnjak. *Komin* služi za sušenje pršuta, sira i drugih proizvoda, za pripremu hrane, konzumaciju i druženje uz vatru. Sintagma „*nabiti (komu) komin*“ znači nametnuti se za gosta, sam se pozvati u goste i domaćinu nametnuti brige i troškove (usp. Hrvatski jezični portal: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eltgUBQ%3D, pristupljeno 03.02.2024.)

¹⁹⁹ Ključevi također predstavljaju jedan od simboličkih elemenata te se često čuvaju i onda kada njihova vrata više ne postoje ili su pripala nekom drugom. Ključevi se nose sa sobom kod prisilnog ili dobrovoljnog napuštanja doma, služeći kao sinegdoha i materijalni podsjetnik prošlog ili izgubljenog doma (usp. Morley 2000: 44). Na kuhinjskom zidu Nataša i majka drže starinski kovani ključ, gotovo jedini ukras ratom opustošenog doma („Zvizdan“, druga priča, 2015). U mojoj obitelji čuvamo ključ praroditeljskog doma Miljana na kojem je odavno promijenjena brava.

Arhitektonski elementi prijelaza, poput vrata, prozora, ograda, ključanica, špijunki, često su korišteni motivi filmskog pripovijedanja.²⁰⁰ Liminalni elementi označavaju mjesto ili trenutak između onoga što je bilo i onoga što će biti, gdje su uobičajene norme i očekivanja privremeno suspendirani.²⁰¹ U neke je analizirane filmove *prijelaz* upisan i u sam naslov („ispod crte“, „tu“, „s one strane“).²⁰² Kućni prag, odnosno ulazna vrata, kao linija između „ograničenog i bezgraničnog“ (Simmel 2012[1909/1994]: 250) predstavljaju ključni element prijelaza svakog doma budući da obilježavaju odnose izvana–unutra, javno–privatno, nezaštićeno–zaštićeno, vlastito–tuđe, poznato–strano itd. (usp. Fuss 2012[2004]: 348; Andrews et al. 2016a: 6). Sam čin prelaska se obilježava svakodnevnim ritualima (kao što je promjena obuće i odjeće) i onim periodičnim, prigodnim praksama (poput mladoženjinog prenošenja mladenke preko praga).

Tema kućnog praga otvara pitanja o tome kome je i pod kojim uvjetima dozvoljeno ući i/ili izaći. U mnogim se analiziranim filmovima vrata utvrđuju i ojačavaju, ruše i objijaju. Osim kroz radnju i prakse prijelaza, vrata u filmskoj slici „govore“²⁰³ i svojim fizičkim karakteristikama (često imaju i dva lica bilo da se radi o boji ili dodatnim oblogama i materijalima), stupnjem otvorenosti (zaključana, otvorena, pritvorena) ili načinom zatvaranja ili otvaranja (snažno lupanje vratima, pritvaranje).²⁰⁴ U filmskom se pripovijedanju kao jedna od metoda koristi namjerno neprikazivanje određenih događaja kako bi se naznačilo da se takvi događaji i dalje nastoje sakriti od javnosti ili su ostali nerazjašnjeni. Tako se u filmu „Crnci“ (2009) zlostavljanje srpskih zarobljenika *ne* prikazuje, jednako kao što i istinski pravosudni slučaj „Garaža“, po motivu kojega je nastao film, još uvijek izaziva prijepore i suprotna svjedočenja. Osim toga, u navedenom filmu je primjetno da su sva vrata uvijek zatvorena, dočaravajući tako dogovorenu šutnju počinitelja zločina.

²⁰⁰ Koncept i prakse prijelaza temeljna su etnološka tema oslonjena na teoriju prijelaza Arnolda van Gennepa (1960[1909]). O značaju i značenju kućnog praga i njegova prelaska pisali su Pierre Bourdieu (1970) analizirajući berbersku kuću kao i Clive Knights (2012[1994]) analizirajući pompejsku kuću. Već je George Simmel istakao značaj koju metafizičko-funkcionalni elementi poput vrata imaju u umjetnosti (Simmel 2012[1909/1994]: 251). Brojni su se autori bavili liminalnim elementima doma upravo kroz analize umjetničkih djela. Tako Diana Fuss analizira vrata u pismima i pjesmama Emily Dickinson (2012), dok je Clive Knights pobrojao sva vrata kroz koja je morao proći Eneja u Vergilijevoj „Eneidi“ (2012[1994]). Također, nekoliko je autora zbornika *Spaces of the Cinematic Home* svoja istraživanja usmjerilo na funkciju elemenata prijelaza u prostoru doma i njihovom ulogom u filmskom pripovijedanju (v. Andrews 2016 i Martin 2016).

²⁰¹ Konceptom liminalnih elemenata prijelaza bavio se Arnold Van Gennep koji je sistematizirao i analizirao običaje i ceremonije koji su se provodili u različitim kulturama kako bi označili prijelaz iz jedne društvene ili životne faze u drugu, poput rođenja, inicijacije, braka ili smrti (1960[1909]).

²⁰² „Ispod crte“ (2003), Petar Krelja; „Tu“ (2003) i „S one strane“ (2016), Zrinko Ogresta.

²⁰³ Simmel je, razmatrajući liminalnost kućnih vrata, utvrdio kako „vrata govore“ (2012[1909/1994]: 250).

²⁰⁴ Za navedene je karakteristike vezana i sintagma „iza zatvorenih vrata“ koja označava ono što ostaje skriveno od očiju javnosti. Podnaslov zbornika o filmskim domovima *Spaces of the Cinematic Home* (2016) glasi: „Behind the Screen Door“, ističući i liminalnost elementa vrata i samog medija.

Nasuprot tome su, u stanu gospođe Vesne Hrestak, sva vrata i prozori lagano odškrinuti („S one strane“, 2016). Zbog strujanja zraka Vesnini zastori neprestano trepere kao da netko iza njih diše. I zaista, diše „Žarko“, čovjek bez imena, sudbine na neobičan način povezane s Vesninom.²⁰⁵ Znakovito je i korištenje vrata u filmu „Zvizdan“ (druga priča, 2015). Vrativši se u svoj dom nakon rata, majka kao prvo nalaže lokalnom mladiću Anti popravak razvaljenih vrata spavaće sobe. Kroz dovratke bez krila promatrat će ga djevojka Nataša i zavesti, a kada vrata budu popravljena i zatvorena, zatvorit će se i Natašino srce. U trećem dijelu istog filma Luka će dugo sjediti pred Marijinim vratima dok se napokon lagano ne odškrinu.

Za razliku od vrata koja zatvaraju ili otvaraju pristup, prozor omogućuje pogled, kako izvana prema unutra, tako i iznutra prema van (usp. Colomina 2012[1994]).²⁰⁶ Stoga se i u svakodnevnoj i u scenografskoj praksi pažljivo biraju slojevi zavjesa, dekoriraju prozori cvijećem i ukrasima, ali i biraju ili projektiraju tipovi, dimenzije i raspored otvora, budući da se kroz navedeno mogu „čitati“ i društvene i kulturne okolnosti nastanjivanja (usp. Cieraad 1999b; Bahloul 2012[1996]).²⁰⁷ Martin je, radeći nakon rata kao privatni istražitelj, uhodio tajne ljubavnike vireći kroz njihove prozore („Nije kraj“, 2008). Mihajlo je iz mraka promatrao Anu kroz velike prozore njezinog donjogradskog stana („Prepoznavanje“, 1996). Film „Cijena života“ (1994) priča priču o Ivanu, odbjeglih hrvatskom logorašu koji je pronašao spas služeći na imanju gospodina Stevana u Srbiji. Na imanju žive još i dvije Stevanove kćeri i sin sa suprugom i sinom. Film je pun otvora, prozora i zaključanih vrata kojima se predočuju opasnost, skrovitost i nesigurnost: Ivan je prisiljen kroz razmaknuti crijep ili procjepe između dasaka nadzirati događaje na imanju, hroma djevojčica promatra svijet gotovo isključivo iza laganih zastora svoje sobe, dok njezina strastvena i usamljena sestra pokušava zaključati Ivana u svoju sobu, pri čemu on uspijeva pobjeći kroz prozor.

Filmski prizori osvojenih kuća redovito prikazuju razvaljena ulazna vrata, dovratke bez vratnih krila i razbijena stakla na prozorima. Napokon, premda zidovi predstavljaju čvrstu opnu koju nije lako probiti, gospođi Vjeri je u raketiranju probijen kuhinjski zid („Korak po korak“,

²⁰⁵ Gospodin bez imena, hrvatski branitelj u mirovini, živi sam u stanu do Vesninog. Za smaknuće njegove obitelji odgovoran je zapovjednik JNA Žarko Nikolić, Vesnin suprug.

²⁰⁶ Bečki arhitekt Adolf Loos je rekao da projektira prozore po principu kazališne „crne kutije“, naime da precizno postavlja okvire kako bi režirao sve poglede i sve ulaske i izlaske (Adolf Loos prema Colomina 2012[1994]: 252).

²⁰⁷ Irene Cieraad (1999b) je analizirala veličinu, oblik i poziciju prozora kao i rituale (uglavnom ženskog) čišćenja prozora ukazujući na društveni položaj žena u društvu. Joëlle Bahloul (2012) je uspoređujući stupanj otvorenosti prozora i vrata na kućama izbjeglih Židova u Alžiru u odnosu na kuće nativnih Muslimana, uočila zavisnost veličine prozora i njihove pozicije s aspiracijama i predodžbama stanara u odnosu na poziciju u društvu (oni koji su imali pogled na ulicu, smatrani su onima koji imaju simbolički pristup europskoj zajednici, a otvorenost prozora se čitala i kao želja za društvenim napredovanjem).

2011), a tek je granatom razvaljen zid na kući broj 55 slomio obranu nakon cjelonoćnog rešetanja („Broj 55“, 2014).

Simbolički i liminalni elementi arhitekture doma u ratnim se uvjetima pregovaraju i reinterpreteraju kroz stupnjeve otvorenosti, providnosti, sigurnosti. Posebno se to odnosi na ulazna kućna vrata koja predstavljaju jasnu fizičku granicu između onoga što je unutra i onoga što je vani, između privatnog i javnog, zatvorenog i otvorenog, skrivenog i izloženog, postajući mjestom nesigurnosti, provale, nasilnog ulaska.

Dom ne sadrži samo pojedine elemente koji nose prijelaznu funkciju nego se i stambene prostorije mogu podijeliti ili kategorizirati upravo po stupnju njihove propusnosti, odnosno liminalnosti, pa je tako najčešća klasifikacija ona na javne i privatne prostore ili zone doma. Pitanje je koliko se te osnovne funkcije doma mogu promijeniti, prilagoditi, izazvati, srušiti u promijenjenim uvjetima stanovanja (uzrokovanim unutrašnjim ili vanjskim faktorima).

7.2.2. *Prostorije doma*

Prostorije doma se mogu okvirno podijeliti na javne, privatne i prijelazne, budući da se upravo po parametru privatnosti projektiraju i opremaju, premda svaka pojedina prostorija i unutar sebe sadrži sva tri elementa čiji se udio može mijenjati i prilagođavati promijenjenim uvjetima (poput ugošćivanja i sl.).²⁰⁸ Jedna od osnovnih funkcija prijelaznih prostorija doma je odugovlačenje, odnosno postepeni prelazak iz jedne u drugu zonu (Mugerauer 2012[1993]: 264) te stoga kuće imaju trjemove, ulazne predprostore, vjetrobrane, predsoblja. Navedeni prostori služe i identifikaciji posjetitelja kao i transformaciji stanara iz javne u privatnu osobu²⁰⁹ (usp. Rosselin 1999: 54-55). Filmski primjeri apostrofiraju hodnik kao mjesto sigurnosti od ratnog granatiranja. Upravo se u hodnik ispod stepenica stisnula obitelj Kralj za vrijeme granatiranja grada („Korak po korak“, 2011). U hodnik kuće na broju 55 smjestili su se branitelji kako bi dogovorili obranu („Broj 55“, 2014). Među liminalne prostore doma spadaju i tavani, podrumi, hodnici, stubišta, spremišta, garaže, okućnice, vrtovi. Upravo su tavanaški i podrumski prostori, kao mjesta tajnovitosti, prijatnje i eskapizma, često korišteno mjesto radnje pojedinih filmskih prizora.

²⁰⁸ Među javne kućne prostore okvirno spadaju kuhinja i dnevni boravak, a među privatne spavaće sobe i sanitarne prostorije. Pritom postoje i tzv. gostinjske sobe, gostinjske sanitarije, radne sobe, sobe za igranje te različite servisne i spremišne prostorije.

²⁰⁹ Iz tog razloga se često ulazni prostori opremaju predmetima koji služe za zaštitu stanara (potkove, svete slike i druge amajlije i sl.).

U znanstvenom je diskursu prisutan koncept tavana kao mjesta kontemplacije, samoće i očuvanja sjećanja, a podrum kao mjesto mračnih tajni i zloslutnih događaja (usp. Andrews et al. 2016a: 8-9), štoviše, njihova se prostorna pozicija antropomorfizira u smislu tavana kao misaonog mjesta i podruma kao mjesta uzemljenja (Pheasant-Kelly 2016: 197-8). Filmski primjeri uglavnom tavske prostore prikazuju kao izložene i nesigurne, dok podrumi predstavljaju mjesta utočišta i određene sigurnosti. Tako su bečko potkrovlje naselili golubovi opisani u filmu kao vjesnici smrti („Božić u Beču“, 1997), dok je podrum postao najsigurnije mjesto zajedničkog objeda susjeda za vrijeme opsade grada („Korak po korak“, 2011). S druge strane, tavan kuće na broju 55 je poslužio kao osmatračnica i borbena pozicija preciznog snajperista („Broj 55“, 2014), dok niti najdublji podrum, iskopan ispod Mirkove kuće uz jezero, nije uspio sakriti mladu Kineskinju od trgovaca migrantima („Put lubenica“, 2006). Prostor garaže nosi izrazito prijeporna značenja ili kao mjesto skladištenja oružja („Vrijeme za...“, 1993) ili zatočeništva i mučenja („Svjedoci“, 2003; „Crnci“, 2011).

Od svih prostorija doma u analiziranim filmovima, najviše se scena odvija u **kuhinji/blagovaonici** (prostorija koja služi i za pohranu, pripremu i konzumaciju hrane, odnosno blagovanje).²¹⁰ Priprema hrane, zajednički objed i okupljanje, reprezentacija (primanje gostiju), razgovor, razmjena povjerljivih informacija i planova, ali i pripravnost na akciju, učinili su kuhinjski blagovaonski stol centralnim mjestom gotovo svakog ratnog filmskog doma.²¹¹ Gotovo da i nema drugih prostorija osim kuhinja u domovima filma „Zvizdan“ (2015): u njima se kuha, objeđuje, svađa, tuguje, upoznaje, odmara. U prvoj se priči u seoskoj kući Jelenine obitelji nalazi i mali ležaj (otoman) za dnevni odmor i mjesto za baku. U drugoj priči, dok se ostatak kuće ne osposobi za stanovanje, Nataša i njezina majka spavaju na krevetima smještenim u kuhinju. U trećoj se priči ključni razgovori između Luke i njegove majke i potom Luke i Marije odvijaju upravo u kuhinjama. U kuhinji na baranjskom gospodarstvu u filmu „Cijena života“ (1994) naizmjenično se susreću svi protagonisti. U tu se kuhinju ušuljao i

²¹⁰ Ukoliko se radnja filma odvija u interijeru doma, ona je u velikoj većini filmova smještena u prostor blagovaonice. Značajan udio kuhinje/blagovaonice u odvijanju filmske radnje nalazim u sljedećim filmovima: „Priča iz Hrvatske“, 1991; „Vrijeme za...“, 1993; „Cijena života“, 1994; „Anđele moj dragi“, 1995; „Božić u Beču“, 1997; „Bogorodica“, 1999; „Dubrovački suton“, 1999; „Svjedoci“, 2003; „Ispod crte“, 2003; „Oprosti za kung fu“, 2004; „Nije kraj“, 2008; „Korak po korak“, 2011; „Halimin put“, 2012; „Obrana i zaštita“, 2013; „Most na kraju svijeta“, 2014; „Zvizdan“, 2015; „S one strane“, 2016; „Hotel Pula“, 2023).

²¹¹ Postoji i drugi „filmski“ razlog učestalog odabira objedovanja kao filmske situacije (osim činjenice da se radi o mjestu obiteljskog okupljanja). Blagovaonski stol, smješten u sredinu prostorije omogućuje lako kretanje kamere oko stola te time kadriranje pojedinih likova i njihovih reakcija i/ili odnosa (pozicija centralnog svjetla iznad stola nudi i kvalitetno svjetlo na licima glumaca, ali i simboličko centriranje teme ili motiva priče).

odbjegli logoraš Ivan kako bi pronašao nešto hrane, ali i prijetvorni susjed u pokušaju ucjene i silovanja gazdine snahe Anice.²¹²

U filmu „Nije kraj“ (2008) upravo su se u kuhinji, pripremajući obroke, postepeno približili Martin i Desa. U većim stambenim jedinicama postoji i odvojena prostorija za blagovanje koja se koristi pri formalnijim okupljanjima (ugošćivanje, blagdani i sl.). Tako u filmu „Priča iz Hrvatske“ (1991) obitelj Barić svakodnevno objeđuje za kuhinjskim stolom, dok se blagdanski objed uprizoruje u zasebnoj, formalnije uređenoj, prostoriji – blagovaonici – u kojoj se, za vrijeme uskršnjeg objeda, odvija završni prizor filma. Jedna od najljepših blagovaonica je *tinel*²¹³ u dubrovačkom Trstenom za kojim pod granatama i svjetlom svijeća zvecka srebrni beštek i obiteljski porculan („Dubrovački suton“, 1999).

U ratnim se i izbjegličkim uvjetima kuhinja i blagovaonica sele u podrume (već spomenuti primjer iz filma „Korak po korak“, 2011), u vagone („Vukovar se vraća kući“, 1994) ili se koriste kao odar za ranjene i ubijene („Anđele moj dragi“, 1995) ili barikada koja brani od metaka („Broj 55“, 2014). Ima i stolova za kojima nitko ne blaguje poput onoga u stanu bezimenog „Žarka“ čija je obitelj ubijena; to je stol prekriven čipkanim bijelim stolnjakom, na njemu samo novine, šah i čaša vode („S one strane“, 2016). S druge strane, grupa dječaka objeđuje u svojoj šumi; dok se krumpiri na dugim štapovima peku na logorskoj vatri, oni pričaju o svojim mladenačkim problemima i planovima u budućnosti („Vidimo se“, 1995). Isto tako, uz vatru, u badnjoj noći, objeđuje grupa branitelja i razgovara o skorom povratku kući („General“, 2019).

Izuzetno su važne kuhinje u kućama Safije i Slave, Halime i Salka, Rastka i Zore, Avde i Nevzete, gdje se upravo preko elemenata uređenja čita i nacionalna i vjerska pripadnost stanara doma. Radi se o filmu „Halimin put“ (2012) Arsena Antona Ostojića koji započinje u godini 1977. prikazima dviju kuhinja, one bošnjačke, muslimanske, supružnika Halime i Salka (Safijini tetka i stric) i one srpske, pravoslavne, Slavinih roditelja Rastka i Zore. Obje kuhinje izgledaju gotovo identično, jednostavne su i tople, ispunjene brojnim detaljima poput lonaca, ukrasa, čipkanih zavjesa, blagovaonskog stola u sredini prostorije osvjetljenog centralnom lampom. Svaka kuhinja ima gotovo identični seoski *šparhet* na drva (pažljivo kadriran u jednoj kući u desnom dijelu, a u drugoj u lijevom). Muškarci su gotovo identično odjeveni (karirane košulje i veste u zemljanim smeđim tonovima), dok se dvije žene razlikuju po tome što Halima

²¹² Osim u filmu „Cijena života“ (1994), na blagovaonskom stolu su uprizorena još dva silovanja mladih žena („Dubrovački suton“, 1999; „Zapamtite Vukovar“, 2008).

²¹³ Tinel je naziv za blagovaonicu u dalmatinskim kućama koja služi za svečane objede ili primanje gostiju te podrazumijeva stol i stolice za blagovanje i vitrinu s ukrasnim posuđem za serviranje obroka.

nosi maramu na glavi, što je određuje kao Muslimanku. Stolovi „Haliminog puta“ svjedočili su i razvlačenju tijesta za bosansku pitu i saznanju najstrašnije vijesti.²¹⁴ Tu treba spomenuti još jedan stol istog filma, onaj u provincijskoj gostionici uveseljen živom glazbom koju izvodi pjevačica za kojim Slavo umire ustrijelivši se pištoljem.

U javno-privatnu sferu domaćinstva spada i dnevni boravak.²¹⁵ Prikaza dnevnog boravka u ratnim okolnostima gotovo da i nema. Prostorije za dnevni boravak prikazane su ili u gradovima izuzetim iz ratnih sukoba ili u poslijeratnim godinama. Tako su u analiziranim filmovima predstavljene prostorije za dnevni boravak političkog moćnika („Priča iz Hrvatske“, 1991), pripadnika kriminalnih organizacija („Prezimiti u Riu“, 2002; „Put lubenica“, 2006), starozagrebačkih obitelji („Prepoznavanje“, 1996; „Ispod crte“, 2003), mladog studentskog para („Vidimo se“, 1995), ostarjelih supružnika ili samaca („Obrana i zaštita“, 2013; „S one strane“, 2016; „Koja je ovo država“, 2019).

Također, neke stambene jedinice imaju i radne sobe, prostorije koje služe za obavljanje dodatnih poslova te su, ovisno o djelatnosti, kombinacija javnog i privatnog prostora. Kuzma je tako uz kuću imao kiparski atelje („Bogorodica“, 1999) dok je Ana svoj slikarski atelje pretvorila i u mjesto stanovanja („Dubrovački suton“, 1999). Vjera Kralj je usred rata u dnevnom boravku svoje kuće otvorila prevodilački ured („Korak po korak“, 2011). Zanimljivu je transformaciju doživio Martinov radni stol: na početku zatrpan kartama i papirima, postepeno se čistio i na kraju postao mjesto za kojim su Martin i Desa zajedno objedovali („Nije kraj“, 2008).

Za razliku od dosad opisanih prostorija koje podrazumijevaju rad i dnevne aktivnosti, postoje i prostorije, spavaće sobe, namijenjene odmoru. Spavaća soba kao mjesto odmora i sna, samoće i mira te intimnih odnosa donosi i određene prijepore vezane uz narušavanje intime, usamljenost, kao i nesanicu ili noćne more (usp. Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981: 214-21). Trenutak lijeganja u krevet postaje trenutak povjerljivog razgovora, planova i odluka („Halimin put“, 2012; „S one strane“, 2016), samoće i usamljenosti („Cijena života“, 1994), čežnje („Dubrovački suton“, 1999), nesaničnosti („Tu“, 2003; „Put lubenica“, 2006; „Hotel Pula“,

²¹⁴ Halima ispriča Safiji tragičnu okolnost o tome da je Slavo, Safijin suprug, kao vojnik srpske strane, ne znajući, sudjelovao u smaknuću vlastitog maloljetnog sina.

²¹⁵ Dnevni boravak, kao i blagovaonica, ne predstavlja samo mjesto odmora i obiteljskog druženja, nego i mjesto reprezentacije obitelji, njezinih članova i njihovih međuodnosa, što podrazumijeva i svojevrstan ideološki naboj (usp. Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981; Chevalier 1999: 86). Također su indikativni načini na koje društva putem medijskih slika prezentiraju obiteljski dom kao mjesto zajedništva i okupljanja, uglavnom u prostoru dnevnog boravka unutar kojega je smješten i blagovaonski stol.

2023). Dvije su djevojke pronašle sigurnost u širokom zagrljaju Jakova Ribara („Nebo sateliti“, 2001). Martin i Desa su se u snu primakli jedno drugome („Nije kraj“, 2003). Mirko je migranticu Kineskinju pustio u svoj dom i smjestio je na podu uz toplu peć da bi joj vrlo brzo ponudio vlastiti krevet, dok se on smjestio na pod, ionako nespavajući („Put lubenica“, 2006). Branitelj Vjeko je samo jednu noć zagrlio Bernardu u njezinom krevetu i već je idući dan poginuo („Anđele moj dragi“, 1995).

Ratnici gotovo da i ne spavaju, kako u ratu („Svjedoci“, 2003; „Živi i mrtvi“, 2007; „Broj 55“, 2014), tako niti nakon njega („Tu“, 2003; „Ispod crte“, 2003; „A bili smo vam dobri“, 2021). Bivši branitelj Lala po cijelu noć u mraku stoji uz prozor svoje kućice i puši („Tu“, 2003). Tako i Filip noću puši gledajući kroz prozor kuće koja nije njegova, u koju je useljen nakon progonstva iz vlastitog doma („Most na kraju svijeta“, 2014). Neke kuće niti nemaju spavaću sobu. Nataša i njezina majka spavaju u kuhinji („Zvizdan“, druga priča, 2015). Film „Isprani“ (1995) je temeljen na potrazi zaljubljenog para Jagode i Zlatka za kakvom takvom sobicom s krevetom. Neke su spavaće sobe ostale bez svojih spavača. Tako je izrazito potresno kada Ana zaroni u Ivinu postelju, u miris i trenutak kada je još bio živ („Dubrovački suton“, 1999). Od ostalih, manje prisutnih prostorija tu su još i kupaonice koje se uglavnom prikazuju kao prostori intime, ranjivosti, čišćenja i pročišćenja (usp. Andrews et al. 2016) te ću ih detaljnije obraditi u idućoj istraživačkoj cjelini posvećenoj svakodnevnim kućnim praksama.

Lokacija u kojoj se uprizoruje filmski dom, njezine arhitektonske i stilske karakteristike, raspored, veličina i funkcije pojedinih prostorija odgovaraju tipu protagonista koji ga nastanjuje kao i specifičnim osobnim, društvenim, povijesnim, ekonomskim, kulturnim okolnostima njegova stanovanja. U nastavku ću se posvetiti načinima na koje drugi fizički elementi, odnosno množina stvari i predmeta kojima je filmski dom ispunjen (ili koji u njemu nedostaju), sudjeluju u procesu materijalizacije predodžbi o domu.

7.3. Oprema i predmeti doma

Bez obzira na standardizaciju i depersonalizaciju arhitektonskog planiranja i unutrašnjeg uređenja prostora doma te činjenicu da se isti predmeti nalaze u velikom broju kuća ili stanova (poput kućanskih aparata ili Ikea namještaja), odabir i smještaj elemenata, način njihova korištenja i značenja koja im se pripisuju, razlikuju se od stana do stana. Suprug i ja smo kao vjenčani poklon dobili perilicu rublja. Osim što se radilo o vrijednom i korisnom poklonu na samom početku zajedničkog stanovanja, perilica je služila i kao podsjetnik na darovatelje i

vremenski marker dugotrajnosti braka. Iz toga proizlazi kako čak i utilitarni i standardizirani predmeti, poput perilice rublja, poprimaju značenja koja su osobna i identifikacijska, akcijska i kontemplacijska (usp. Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981: 173).²¹⁶ Elementi namještaja kao i osobni, uporabni i ukrasni predmeti u domu, kao prvo predstavljaju stanare, njihove identitete, sjećanja, navike, planove. Kao drugo, predstavljaju odnose između stanara kao i odnose stanara prema drugima i svijetu koji ih okružuje te kao treće, društveni i kulturni kontekst u kojem se dom nalazi. Temelje takvom kulturnoantropološkom poimanju predmeta u domu postavili su Mihaly Csikszentmihalyi i Eugene Rochberg-Halton (1981), Jean Baudrillard 2002[1968] i Daniel Miller (2001; 2009; 2010), koji načine stanovanja pojedinaca i zajednica istražuju kroz prizmu analitičkog *kultiviranja predmeta* u domu.

Kultiviranje predmeta znači pripisivanje osobnih, kulturnih i društvenih značenja određenom artefaktu. Značenja se formiraju međudjelovanjem predmeta, korisnika i društva koje ih okružuje, što znači da isti predmeti mogu imati različita značenja u različitim domovima, u različitim vremenima i u različitim kulturama. Štoviše, značenja se s vremenom ili uslijed promjene osobnih i/ili društvenih okolnosti mijenjaju, čak i kod iste osobe u istom domu. Tako slika ili bista Josipa Broza Tita u istom domu iste obitelji nosi drugačije značenje u doba socijalističke Jugoslavije, a drugačije u doba samostalne Republike Hrvatske (usp. Škrbić Alempijević i Potkonjak 2016).

Iz diskusije nadalje proizlazi kako predmeti nisu samo puko sredstvo identifikacije vlasnika ili prostorvremenskog diskursa, nego ujedno *oblikuju* stanare, njihove prakse, planove, sjećanja, odnose. Tako arhitektura prostora i elemenata oblikuje svakodnevne radnje svojih stanara (kao što tip vješalice, osobni i utilitarni predmeti u ulaznom prostoru utječu na načine ulaska ili izlaska iz doma). Posljedično, predmeti u domu (stvarnom ili imaginarnom, odnosno filmskom) postaju istraživačka građa koja odražava tko su, tko su bili i tko žele biti njihovi vlasnici, korisnici, stanari te koje predodžbe o domu razvijaju i manifestiraju kroz procese odabira i korištenja fizičkih elemenata u prostoru stanovanja. U svrhu preglednije analize kućnih predmeta u odabranoj filmskoj građi, podijelit ću ih u dvije kategorije podudarne s

²¹⁶ *Dio mog posla, ali i hobi, odlazak je na Hrelić (sajam na kojem se prodaje rabljena roba). Nbrojeni predmeti kupljeni na sajmu zaigrali su u mojim filmovima ili predstavama, ali su i ukrali moj dom. Tako je, na primjer, tranzistor u obliku trodimenzionalnih velikih štampanih slova „RADIO“ od nekoga odbačen, završio na polici mog dnevnog boravka. Zaigrao je i u nekoliko filmova koje sam scenografirala. U njega je tako upisana povijest vlasnika koju zamišljam, ali i svi imaginarni stanovi u kojima se našao, postavši tako ne samo ukras, nego i moj osobni, intimni predmet. Osim toga, na Hrelić sam redovito išla s pokojnim ocem (ja bih birala, a on se cjenkao) te me moj tranzistor podsjeća i na njega i veselje s kojim smo se vraćali iz našeg „nedjeljnog ribolova“.*

filmskom klasifikacijom na: 1) predmete pozadine (scenografska oprema) i 2) predmete prednjeg plana (režijska ili scenska rekvizita).

7.3.1. Elementi pozadine: osobni, utilitarni, ukrasni predmeti

Predmeti pozadine čine svojevrsnu slikovnu kulisu, prostorvremensko svakodnevno i očekivano, *uobičajeno*²¹⁷ okruženje ispunjeno prepoznatljivim elementima te imaju nekoliko uloga. Kao prvo, podržavaju osobne identitete filmskih likova, njihovu sadašnjost i njihovu prošlost, njihove interese i planove. Aničina kuhinja predstavlja žensko obiteljsko gnijezdo („Cijena života“, 1994). Vjerina polica s knjigama asocira njezina postignuća i interese („Korak po korak“, 2011). Kao drugo, odražavaju društveno, kulturno, prostorno i vremensko okruženje u kojem likovi žive kao i njihov odnos prema tom okruženju. Jasno izražene razlike u unutrašnjem uređenju kuća Ivanove i Marinine obitelji govore o klasnoj i ideološkoj razlici dviju obitelji („Priča iz Hrvatske“, 1991). Kao treće, podržavaju određenu atmosferu ili temu priče. Svijet filma „Halimin put“ (2012) sav je obavijen u meke tkanine toplih boja i uzoraka. Zidnjaci, prekrivači, vezeni jastuci, vuneni puloveri, marame i sl., predstavljaju meki prijelaz od tijela prema prostoru, izvana prema unutra, iznutra prema van, kao što je i tiha i nježna bila Halimina ljubav prema ubijenom sinu Mirzi.

Biljke u domu asociraju na vještinu i pažnju stanara kao i na njihovu odgovornost prema svemu što je živo. Među prognaničkim, vojničkim, ratnim i poslijeratnim domovima našlo se mjesta za jednu malenu zelenu biljku na balkonu gospođe Vesne Hrestak („S one strane“, 2016). Ponekad takvi predmeti upravo zbog svoje običnosti odigraju glavnu ulogu u prizoru. Đžezva i fildžani,²¹⁸ lokum kolačići, dogorjela cigareta i jedva vidljive Mirzine dječjačke fotografije nalaze se u prvom planu dok u pozadini čujemo Safijin krik („Halimin put“, 2012). Na bijelom čipkanom stolnjaku novine s udarnom vijesti o puštanju na slobodu ratnog zločinca Žarka Nikolića, dva mobitela, jedna čaša za vodu i igra šaha predstavljaju slikovni prikaz priče o ratnoj traumi, samoći, nemoći i životu u prošlosti („S druge strane“, 2016).

Također treba napomenuti kako značenje nosi i izostanak pojedinih predmeta. Tako prazna Jadrankina soba, tragovi skinutih slika na zidovima i stare dječje naljepnice na ormarima prikazuju negdašnji život, dječje planove i aspiracije te napokon, odlazak iz majčinog okrilja („S one strane“, 2016). Značenjski je napunjen i interijer s previše predmeta. Kuhinja

²¹⁷ Peter King se bavio temeljnom karakteristikom prostora doma, a to je njegova uobičajenost (2018[2005]).

²¹⁸ Fildžan je šalica bez drške koja se koristi za ispijanje turske kave.

neprijateljskog zapovjednika ima dva televizora i dva zidna sata sugerirajući otimačinu („Cijena života“, 1994).

Prizori polomljene svakodnevice u filmu „Zvizdan“ (2015) uznemirujući su: krupni kadrovi na velikom ekranu predmeta poput budilice, porculanske šalice, zidnog keramičkog sata s cvjetnim uzorkom, zarđale žlice za tjesteninu, razbijene staklene čaše, otvorene knjige svinutih stranica odišu ljudima koji su ih kupili, čuvali, koristili i u strahu napustili. Dom pod opsadom, granatama ili neposrednom ratnom opasnosti hrabro izlaže svoj porculan i srebrne svijećnjake („Dubrovački suton“, 1999). Predmeti, poput topovske mine pretvorene u vazuu iza pulta hotelske recepcije u filmu „Treća žena“ (1997), smještaju i slikom prostore doma u ratno okruženje. Zaostalo oružje nakon rata postaje ključnim elementom filmskih poslijeratnih događaja.²¹⁹ Tako se u rukama pomahnitalog bivšeg branitelja Ivana Požgaja našla ručna bomba kojom je prijetio raznijeti i sebe i svoje („Ispod crte“, 2003). Martin je iz rata donio svoju snajpersku pušku da bi u završnici filma njome, u miru, obranio svoju ratnu ljubav Desu („Nije kraj“, 2003).

Neki od predmeta sugeriraju identificiranje stanara ili stana s određenim osobnim preferencijama, skupinama ili zajednicama (njihovo obiteljsko, afektivno, vjersko, nacionalno, rodno, klasno, urbano/ruralno pripadanje) kao i s određenim događajima, a koji su važni, štoviše, presudni, za odvijanje filmske radnje ili razumijevanje motivacije likova i ideje djela. Budući da predstavljaju predmete bez kojih bi to bilo otežano ili nemoguće, u filmskom žargonu ih nazivamo režijskom ili scenskom rekvizitom, a u kulturnoantropološkom se mogu okarakterizirati kao predmeti identifikacije pripadanja i identiteta stanara.

7.3.2. Elementi prednjeg plana: predmeti identifikacije

Već je spomenuta Putnamova misao o predmetima kao *podržavateljima* života (1999). Na filmu se predmeti koje bismo mogli okarakterizirati kao *podržavatelje priče ili likova* zovu režijska rekvizita.²²⁰ Režijska rekvizita je naziv za predmete koji su ključni za određenu scenu, kadar ili

²¹⁹ Po filmskim klasifikacijama oružje pripada scenografskom sektoru, odnosno filmskom oružaru ili majstoru specijalnih efekata.

²²⁰ Drugi naziv za „režijsku rekvizitu“ je „scenska rekvizita“, a engleski naziv je „*props*“. Osobe koje prate snimanje te su odgovorne za režijsku rekvizitu nazivaju se scenskim rekviziterima i spadaju u sektor scenografije. Idući značajan pojam je „vezna rekvizita“ i označava režijski rekvizit koji se javlja u različitim scenama ili na različitim lokacijama.

cjelinu filma (spektar predmeta koji uključuje i odjevne elemente, oružje, vozila).²²¹ U nekim pričama predmeti postaju ključni dokazni artefakti, u nekima značajne uspomene ili unikatni predmeti umjetničke vrijednosti, u nekima podržavaju psihološku karakterizaciju lika. Personalizirani artefakti mogu učvrstiti filmsku priču i doprinijeti razvoju narativa (Andrews et al. 2016a: 13), a u kulturnoantropološkoj analizi ponuditi važne informacije o osobinama stanara, o njihovoj biografiji i načinu života, o temama i problemima koji ih zaokupljaju kao i o okolnostima stanovanja i njihovim promjenama uzrokovanim individualnim i društvenim čimbenicima.

Brojni su primjeri takvih predmeta koji su konstitutivni za likove, priču ili ideju filma. Okosnica priče „Korak po korak“ (2011) je nastojanje majke da svom sinu dragovoljcu nabavi pancirni prsluk zahvaljujući kojemu je rat i preživio. Tabakera s ugraviranom vizurom grada i nazivom „Travnik“ predstavlja fizičku transgeneracijsku sponu budući da je čuvala duhan i cigarete i Tomi i njegovom djedu prije njega, što predstavlja opredmećenje same ideje filma („Živi i mrtvi“, 2007). Omiljena lutka djevojčice Klare metkom prosvirane glave oslikava ne samo duboke ratne traume, nego i metonimijski prikaz stanja njezinog oca Ivana koji se iz rata vratio sa zaostalim gelerima u glavi („Ispod crte“, 2003). Plišana igračka pronađena u krojačkoj radionici ubijenog susjeda postaje jedini dokaz o postojanju djevojčice, kćeri ubijenog, svjedokinje ubojstva („Svjedoci“, 2003). Lančić s križićem, poklon starijeg brata, nosio je Ivan kao znak prepoznavanja u nadi da će se ponovo sresti („Priča iz Hrvatske“, 1991). Ostarjeli gospodin Lesjak gradi svoju vojsku hrvatskih olovnih vojnika kao znak višegeneracijskog (i višestoljetnog) sna Hrvata o vlastitoj državi („Božić u Beču“, 1997). „*Neka te čuva*“, rekla je majka svom sinu stavljajući mu pletenu narukvicu oko ruke; po toj narukvici ga je godinama poslije prepoznala iskopanog iz masovne grobnice („Halimin put“, 2012).

Kućni telefonski aparat bio je jedina nada ostarjelom paru da će uspjeti riješiti upravne i administrativne probleme u podijeljenom gradu Mostaru („Obrana i zaštita“, 2013) dok su dva mobitela omogućila smišljenu obmanu gospodina „Žarka“ koji se gospođi Vesni predstavljao kao njezin bivši suprug („S one strane“, 2016). Priča filma „Srce nije u modi“ (2000) zavrtjela se oko kofera punog novčanica namijenjenog za spas najstarijeg hrasta, da bi na kraju bio iskorišten za otkup sve zarobljene djece Starog Rastovca. Priča filma „Most na kraju svijeta“ (2014) raspliće se oko nestanka jednog starca i potrage za njegovom harmonikom, da bi ih na

²²¹ Neke su priče čak i nazvane po predmetima koji tvore *kičmu* pripovijedanja kao što je, na primjer, prsten u romanu J. R. R. Tolkiena „Gospodar prstenova“ (ekranizacija Petera Jacksona, 2001-2003).

kraju našli zajedno. Plastični magarac u betlehemskejštalici pokrenuo je izgubljeno pamćenje dječaka („Anđele moj dragi“, 1995).

Jedan od najvrednijih predmeta svakog doma ratnih devedesetih bio je televizor. Majka prodaje televizor kako bi sinu kupila željezničku kartu za život, dok istovremeno srpska obitelj, seleći se iz Hrvatske, nosi sa sobom svoj televizor kao najveće blago („Vrijeme za...“, 1993). Vrijednost televizora duhovito je istaknuta u filmu „Nije kraj“ (2008) u kojem Źaklina u zamjenu za bubreg od svoje sestre blizanke traži plazma televizor uz riječi: „...*Ako ja umrem, kako ću ostavit svog čovjeka s ovakvim televizorom...*“.

Više nego ikoji drugi predmet u kući, **fotografije** predstavljaju direktan način identifikacije stanara kao i očuvanja sjećanja na osobe ili događaje iz bliže ili dalje prošlosti (usp. Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981: 221-4; Blunt i Dowling 2006: 70) te su stoga često identifikacijsko sredstvo filmskog pripovijedanja vezano ili uz odnose između pojedinih likova, uz vremenski protok ili uz pojedine događaje (Andrews et al. 2016a: 13). Njihov gubitak ili uništenje predstavljaju traumu brojnim filmskim žrtvama rata. Tako u filmu „Most na kraju svijeta“ (2014) pri prvom obilasku doma iz kojeg je prognan, ostarjeli gospodin iskapa kutiju s obiteljskim fotografijama koju je zakopao netom prije progona.

Fotografije se u filmskom pripovijedanju koriste i kao materijalna potvrda postojanja ljudi, kuća, stvari, vrlo često i kao dokazni materijal. Duško i Ante su se kostimirali u neprijateljske vojnike i namjestili ispred inscenacije masovne grobnice kako bi za dobru nadoknadu preuzeli krivnju za ono što nisu počinili te tako financijski osigurali svoje obitelji („Dva igrača s klupe“, 2005). Upravo su po fotografijama studentica Ana i udovica Halima prepoznale svoje krvnike („Prepoznavanje“, 1996 i „Halimin put“, 2012). Ročnik JNA je u pridošlom majoru prepoznao lice oca jednog od vojnika nakon što ga je vidio na obiteljskoj fotografiji („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996). Pripadnik neprijateljske strane je u novčaniku nosio fotografiju svog nezakonitog sina kao dokaz očinstva i sredstvo ucjene u promijenjenim političkim okolnostima („Ničiji sin“, 2008). Slika nepoznate mlade žene u zlatnom medaljonu koji je Anica dobila na poklon od svog supruga postala je dokaz Dušanove ratne otimačine („Cijena života“, 1994).

A opet, da nije bilo fotografije porno dive Crvenkapice na omotu video-kazete, Martin nikada ne bi pronašao Desu, ženu u koju se zaljubio i čijega je supruga u ratu ustrijelio („Nije kraj“, 2008). Najupečatljiviji primjer dvije su crno-bijele uokvirene fotografije dvojice dječaka u filmu „S one strane“ (2016) prikazane na početku i na kraju filma: frizure i odjeća dječaka

ukazuju na nepostojanje slika u boji iz današnjeg vremena sugerirajući da su dječaci preminuli prije zrelosti.²²²

Osim obiteljskih fotografija i naslijeđenih predmeta (poput spomenute tabakere), predmet osobne ili obiteljske identifikacije može biti bilo koja stvar u koju je upisano određeno značenje, sjećanje ili događaj. Gitara na zidu Ivanove tinejdžerske sobe, gotovo je okrutni podsjetnik na izgubljene mladenačke snove o glazbenoj karijeri („Ničiji sin“, 2008), dok plakat poznatog filmskog ratnika Ramba u Darkovoj sobi najavljuju dobrovoljnu mobilizaciju („Vrijeme za...“, 1993). Vrlo često se radi o suvenirima ili poklonima. Kad Barići odlaze iz svog kraja, sa sobom nose sliku s vjenčanja i veliko zidno raspelo („Priča iz Hrvatske“, 1991). U domovima analiziranih filmova izrazito je prisutna i objektifikacija vjerskog i nacionalnog pripadanja što David Morley naziva „domestikacijom nacionalne ikonografije“ (2000: 35). Tako su domovi ispunjeni hrvatskim zastavama ili prikazima hrvatskog grba, kao i različitim vjerskim odnosno katoličkim predmetima. Raspelo, križić ili krunica postali su lajtmotivi hrvatske ratne ikonografije te ih se moglo pronaći svugdje, od političkih skupova do retrovizorskih ogledala i dodataka na uniformama branitelja (Senjković 1993: 41-2). Posebno je to istaknuto u filmu „Vrijeme za...“ (1993) Oje Kodar. Osim prisutnosti u kadru brojnih artefakata koji označavaju vjersku i nacionalnu pripadnost (pogrebni vijenac u obliku šahovnice i sl.), završni dramatski prizor na katoličkom groblju se odvija „pred očima“ srušenog i izrešetanog raspetog Isusa (veliko raspelo s kipom Isusa Krista oborili su alkoholizirani pripadnici paravojskih srpskih odreda).

Sličan model objektifikacije vjerskog i nacionalnog pripadanja prisutan je i u filmu „Bogorodica“ (1999) Nevena Hitreca u kojem Kuzma izrađuje u drvetu kip Bogorodice s Isusom, inspiriran vlastitom ubijenom suprugom Anom i njihovim sinom. U istom filmu preko noći nestaje hrvatski barjak s centralnog trga, što pokreće val sukoba, obračuna i egzekucija („Bogorodica“, 1999). Neobičan podsjetnik na jugoslavensku prošlost predstavlja bijela svečana uniforma Josipa Broza Tita u zaboravljenom muzeju (samo je čizme uzela Maca, pripadnica hrvatske obrane) („Nebo sateliti“, 2001). Svakako, simboli društvene integracije mogu djelovati i kao znakovi suprotnog procesa – društvene diferencijacije i opozicije (usp. Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton 1981). Katoličko raspelo na zidu označava pripadnosti

²²² *Fotografije dvojice dječaka smo zatekli na lokaciji odabranoj za uprizorenje „Žarkovog“ stana. Radilo se o fotografijama dvojice sinova bračnog para vlasnika stana čija dob je točno odgovarala dobi „Žarkovih“ sinova. Druge fotografije u stanu su sinove prikazivale u odrasloj dobi. Izuzimanjem tih drugih fotografija i ostavljanjem samo starijih crno-bijelih dječaćkih portreta, postignut je dojam zaustavljanja u prošlosti i nelagode povezane s pitanjima o tome gdje su sada ti dječaci. Naizgled jednostavno scenografsko rješenje zapravo nas je dočekalo in situ, na lokaciji i odredilo početni i završni kadar cijelog filma.*

zajednici katolika, ali također podcrtava separaciju između katolika i pravoslavaca ili između kršćana i muslimana ili bilo koje druge religijske zajednice.

Predmeti u filmskom domu imaju identifikacijsku ulogu koja se odnosi na karakterizaciju i opis likova i njihovih biografija, kao i na opis okolnosti, uređenja, stanja, konteksta filmskog doma (i svijeta) u kojem se nalaze. Također, predmeti imaju i akcijsku ulogu (potiču ili omogućavaju radnju), kao i onu kontemplacijsku poticanjem na razmišljanje, povezivanje, sjećanje, odlučivanje (kako kod filmskih protagonista, tako i kod filmskih gledatelja). Predstavljajući i opisujući svoje vlasnike (njihove biografije, aspiracije, planove, pripadnosti), njihove odnose prema drugima i prema svijetu koji ih okružuje, predmeti podržavaju život u svakodnevnim uvjetima, ali i u promijenjenim uvjetima ratnog i poslijeratnog stanovanja.

Iz filmskih primjera proizlazi kako se predodžbe koje pojedinci i zajednice stvaraju o svom prostoru nastanjivanja mogu „pročitati“ iz vizualnog prikaza konkretnih kuća, stanova i drugih nastambi i njihovog prirodnog ili izgrađenog okruženja. Kao prvo to je topos ili lokacija doma koja nosi određene geografske, povijesne, društvene, ekonomske, kulturne i druge specifičnosti koje međutim nisu fiksne nego su podložne promjenama i različitim individualnim i kolektivnim interpretacijama. Navedeno posebno dolazi do izražaja pri korištenju prepoznatljivih stvarnih lokacija u koje je imaginarni dom umješten jer dovodi do bržeg identificiranja filmskih sa stvarnim mjestima, događajima, protagonistima. Vrlo često to vezivanje za stvarna mjesta (posebno mjesta ratnog stradanja) dovodi do ideologizacije, pretvarajući filmski dom u simbol odabranih vrijednosti i kulture stanovanja. Međutim, čitanje predodžbi o domu iz filmskog prostora stanovanja moguće je i u slučajevima neimenovanih ili neprepoznatljivih lokacija i objekata budući da se sastoje od konkretnih, fizičkih i prepoznatljivih elemenata podudarnih s onima u stvarnosti koja nas okružuje. Slični zaključci proizlaze i iz analize tipa i arhitekture doma, pojedinih arhitektonskih elemenata i prostorija prikazanih u filmskoj građi, kao i iz analize predmeta kao artefakata za identificiranje identiteta stanara i njihovog osobnog, povijesnog, društvenog i kulturnog okruženja.

Tema koja je sadržana i u analizi umještenih, oprostovanih i opredmećanih predodžbi o domu je pitanje načina na koji se navedeni koriste. Ono što povezuje stanara i njegov fizički stambeni okoliš svakodnevnih su prakse življenja, akcije i radnje koje stanari poduzimaju kako bi održali život i predodžbe koje grade o svom mjestu u svijetu.

8. PRAKSE STANOVANJA: DOM KAO PROCES

Sintagma „dom kao proces“ (Carsten i Hugh-Jones 1995a: 36-7; Blunt i Dowling 2006) označava tvorbu ili stvaranje doma kao niz akcija pojedinaca i zajednica u svrhu podržavanja života i realizacije predodžbi koje o sebi, drugima i o svom prostoru stanovanja proizvode i konstruiraju sami stanari. Navedene se prakse kod recentnijih autora navode i kao „domovanje“ (engl. *homing*) (Lenhard i Samanani 2021; Miranda Nieto 2021; 2021a; Bonfanti i Massa 2021), termin koji je proizašao iz fokusa na migracijske procese, a koji, za razliku od uvriježenih pojmova „stanovanje“ (engl. *dwelling*) i „nastanjivanje“ (engl. *inhabiting*), sadrži riječ „dom“, obuhvaćajući time lingvistički preciznije ideje o domu, fizičke manifestacije doma, bivanje doma kao i djelatne akcije stanara u svrhu očuvanja, održavanja i unapređenja njihovih života u domu. Domovanje podrazumijeva radnje poput kupnje, najma ili gradnje stambene jedinice (kao i preseljenje), njezino uređenje i opremanje, moguće dogradnje, obnove i adaptacije te napokon njezino svakodnevno korištenje i održavanje.

Nekoliko je filmskih likova, kako je već rečeno, izgradilo vlastite kuće. Neki od aktera su, uslijed ratnih događanja i protjerivanja, bili prisiljeni napustiti svoj dom i nastaniti se, makar privremeno, na drugom mjestu, dok su drugi ostali, prilagođavajući svoje nastanjivačke obrasce promijenjenim, ratnim uvjetima. Muški su protagonisti u velikom broju slučajeva napustili dom kako bi pristupili jedinicama obrane, nastanjujući različite vojničke lokacije. Oni koji su se nakon rata vratili u oštećene domove, započeli su procese obnove. Radi se, dakle, o različitim oblicima stanovanja i o različitim praksama koje međutim sve podrazumijevaju nastojanja da se održi i unaprijedi život stanara te održi i unaprijedi njihov prostor nastanjivanja. Upravo su svakodnevne kućne prakse i njihovo prilagođavanje promijenjenim uvjetima stanovanja (predratno, ratno, prognaničko, vojničko, poslijeratno) tema kojom se bavim u ovom istraživačkom poglavlju.

Neovisno o obliku stanovanja, kućne prakse uključuju svakodnevne, periodične i izuzetne akcije. Okvirno su vezane uz održavanje prostora doma (popravci, čišćenja, uređenja i sl.), održavanje stanara (objedovanje, odmor, higijena i sl.), kao i održavanje njihovih odnosa (odgoj, druženje, intima i sl.). Kućne prakse su u samoj srži interesa etnologije i kulturne antropologije, kao što se i njihova razrada i upotreba ubraja među uobičajene akcije filmskog pripovijedanja. Naime, protagonisti u kadru rijetko stoje/sjede i izgovaraju replike, redovito su uposleni nekom od svakodnevnih (ili nesvakodnevnih) kućnih radnji poput objedovanja ili

pripreme hrane, održavanja čistoće prostora ili tijela, druženja, odmora i sl. Navedenima ću se posvetiti u nastavku teksta, no za početak izdvajam dva filma u kojima svakodnevne kućne prakse predstavljaju ne samo sredstvo, nego i ključ pripovijedanja.

Radnja filma „Anđele moj dragi“ (1995) Tomislava Radića odvija se na području Konavala te prati sudbinu dječaka Jerka od početka ratnih sukoba i prognaništva do oslobođenja i povratka domu. Jerka na početku filma zatičemo izgubljenog glasa i sjećanja, smještenog u jadranski hotel preuređen za prihvat izbjegle djece. Dok se odvija svakodnevni život u prihvatilištu, Jerko se prisjeća događaja i ljudi iz njegove bliske prošlosti tako da mu se vraćaju slike istovjetnih radnji iz obiteljskog doma. Dok mu psihologinja Bernarda pere kosu, Jerko se prisjeća kako mu je majka prala kosu; dok ga Bernarda stavlja u krevet, sjeća se igre prije spavanja sa strinom Michaelom, itd. Osim sretnih trenutaka, bude mu se i sjećanja na one traumatične. Redom se nižu slike izbjegličke dječje svakodnevice koje rasvjetljavaju i potisnute događaje napada na Jerkovo selo, ubojstvo članova obitelji i bijega iz rodnog sela. Tako dječji autić priziva u sjećanje sliku tenka, a umak od rajčice u tanjuru sliku prolivene krvi strica i bake, ubijenih pred njegovim očima. Napokon, plastični magarac u božićnim jaslicama prisjeti Jerka na događaj kada ga je majka, pri ulasku neprijateljske vojske u selo, smjestila u košaru na magarčevim leđima, potjerala niz cestu i tako spasila.²²³

Sličan je postupak odabrao i redatelj filma „Halimin put“ (2012) Arsen Anton Ostojić. Tako se Halima, kada vidi oronulu i praznu kućicu za psa ispred svoje kuće, prisjeti kako je njihov pas lajao i režao u trenutku kada su došli vojnici i odveli njezinog supruga i sina. Jednako tako ju zamasi motike na polju podsjetite na zamahe kundakom po njihovim glavama. Iz navedenog proizlazi kako ljudi sjećanja na dom vežu i uz svakodnevne kućne radnje te, dakako, i one nesvakodnevne, izuzetne i traumatične.

Osim toga, u filmu „Halimin put“ se izuzetna pažnja posvećuje obiteljskim praksama dviju različitih kultura. Film tematizira probleme zabranjene ljubavi između muslimanke Safije i pravoslavca Slave koji žive u susjednim selima, a koja će završiti tragično uslijed ratnih sukoba između pripadnika srpske i pripadnika bošnjačke nacije. Kroz paralelne prikaze ruralne svakodnevice u muslimanskoj i pravoslavnoj obitelji, u filmu se predočuje više sličnosti nego razlika. U prethodnom poglavlju (v. 7.2. Arhitektura i prostorije doma) sam opisala gotovo identične kuhinje pravoslavnih i muslimanskih obitelji kao znak da se radi o obiteljima sličnog

²²³ Postepeno Jerko počinje govoriti da bi na kraju prepoznao svoje roditelje na televizijskom izvještaju iz prihvatnog izbjegličkog centra. S ocem i majkom će se vratiti u svoj dom kako bi zajedno obnovili granatama oštećenu kuću.

imovinskog stanja i načina stanovanja. Isti zaključak proizlazi i iz prikaza kućnih i obiteljskih praksi. Obje strane žive u obiteljskim zajednicama na seoskim gospodarstvima sa snažnom očinskom ili supružničkom figurom i ženama posvećenima brizi oko djece i drugih članova obitelji. Obje strane objeđuju, obje strepe pred nastupajućim vremenom sukoba. Također, premda ih manifestiraju kroz drugačije komemorativne prakse, obje strane iskazuju jednaku bol i tugu zbog gubitka. Filmska slika nenametljivo bilježi pojedine razlike u načinima života poput prizora u kojem mladić Slavo hrani prasce pa ga tako identificiramo kao kršćanina (odnosno nemuslimana), dok izuvanje cipela ispred vrata kuće ili marame na glavama žena, ukazuju na muslimansku vjeroispovijest.²²⁴

Svakodnevne kućne radnje su u istom filmu prikazane i kao markeri određenih obitelji i kultura te se prenose kroz generacije kao specifično iskustvo ili način na koji „mi radimo stvari“ (usp. Moran 2011[2005]). Tako se kroz film provlači detalj pripreme pite (tipično bosansko jelo). U početnom dijelu vidimo kako Safijina majka razvlači tijesto za pitu dok joj svekrva savjetuje kako to treba raditi, a onda puno godina kasnije vidimo kako Safija, u svom novom domu, razvlači tijesto učeći istome svoju kćer. Kako su glavne protagonistice žene (Halima i Safija), tako su uglavnom prikazane radnje održavanja kućanstva i pripreme hrane (kao zadaće koje se u popularnom diskursu smatraju tipično ženskim u prikazanim kulturama). Halima je u nekoliko navrata prikazana kako plete (svojoj je šogorici Rapki povjerala kako ne može po cijele noći spavati pa zato plete). Halima plete vunene pulovere „...za onoga koji ih ne more nositi...“, odnosno za sina Mirzu odvedenog u ratu, a čije posmrtno ostatke još uvijek traži. Pun ormar uredno složenih vunениh pulovera svjedoči o dužini trajanja njezinog čekanja. U montažnom je slijedu sekvenci koje prikazuju Halimu kako i noću i danju plete, mete snijeg ispred kuće, održava vatru u *šparhetu*, guli jabuku, gleda u propupale grane – radnjama specifičnim za pojedina godišnja razdoblja - prikazan protok vremena od nekoliko mjeseci u kojima je Halima čekala da se na vratima pojavi Safija. Pletenje je za Halimu i neka vrsta pomoći, odvrćanja od strašnih misli koje je obuzimaju (kako sama govori šogorici Rapki, plete svu noć jer „...ako zaspem sve mislim... ne dao Bog nikom ovakvih snova...“). U „Haliminom putu“ su kućne prakse poslužile i kao motiv (nošenje s gubitkom djeteta) i kao sredstvo pripovijedanja (sjećanja, protok vremena), prikazujući pritom i specifična okruženja i modele stanovanja koji upućuju na pojedine razlike, ali više na sličnosti suprotstavljenih strana, koji se

²²⁴ U filmu je više prostora posvećeno sudbinama muslimanskih protagonista kao i njihovim običajima. Tako je, na primjer, prikazan običaj darivanja i blagoslova pri rođenju Arona, sina Mustafe i Rapke. Kada su u posjet došli Mustafin brat Salko i njegova supruga, Halima se pomolila i primila dijete u naručje, a Salko mu je ispod jastuka stavio novčanice te potom u čast prinove s bratom pio rakiju raspravljajući koje ime će mu dati.

prenose s generacije na generaciju, koji identificiraju likove, radnje, pa i same ideje diskutiranih filmova.

Kako bih detaljnije analizirala načine života i domovanja u različitim okolnostima, kao prvo ću izdvojiti one prakse koje su u filmskoj građi najučestalije, a to su prakse vezane uz održavanje prostora doma i njegovih stanara te one vezane uz objedovanje (čuvanje i priprema namirnica, objedovanje, ugošćivanje).²²⁵ Potom ću izdvojiti situacije u kojima su upravo te prakse, u okolnostima ratne svakodnevice, dovedene u pitanje, ali i transformirane prilagođavajući se novonastalim okolnostima.

8.1. Svakodnevne kućne prakse: održavanje čistoće; objedovanje

Održavanje čistoće stanara, njihove odjeće i obuće te prostora i predmeta stana, odražava individualne i kolektivne norme i odnose koji vladaju unutar određene obitelji i određenog društva.²²⁶²²⁷ Također, čistoća i urednost prostora doma ili njegova suprotnost spadaju u filmske prikazivačke alate bilo da se radi o projekciji individualnih karakteristika ili stanja protagonista, ili o slikovnom prikazu određenih društvenih okolnosti. Upravo je čistoća i urednost doma često korištena vizualna metafora za urednost, odnosno sređenost stanara i njihovih odnosa. Nakon rata, Natašina majka povratkom u opustošeni dom prione na čišćenje i osposobljavanje kuhinje („Zvizdan“, druga priča, 2015), iskazujući zorno spremnost i sposobnost za „dovođenje stvari u red“. Premda je čistoća i urednost doma vezana uz osjećaj ugone i uspostavljenog reda te predstavlja oblik reprezentacije stanara i njihovog načina života, često se, međutim, uzima kao mjerilo vrijednosti žene, odnosno domaćice (usp. Munro i Madigan 1999), što je prisutno i u filmskim primjerima. Aničina kuhinja na srpskom imanju blista se od čistoće („Cijena života“,

²²⁵ U analiziranim su filmovima manje zastupljene prakse koje uključuju odmor, druženje, san te obiteljske i intimne odnose. Izuzetak je već spomenuta potraga mladog para za mjestom na kojem bi mogli voditi ljubav budući da Jagoda živi u malenom stanu s obitelji, a Zlatko je branitelj koji živi u vojarni („Isprani“, 1995).

²²⁶ Pandemija COVID19 je domove diljem svijeta pretvorila u mjesta održivih higijenskih uvjeta, a čistoću (tijela i prostora) u imperativ suzbijanja zaraze. Svijest o važnosti za zdravlje osobne i prostorne higijene počela se širiti u 18. stoljeću kada se nije trebalo zaštititi samo od vanjskog svijeta, nego i od opasnosti koje prijete stanarima od drugih ukućana, kao i od same kuće. O higijenskim propisima 18. i 19. stoljeća u Francuskoj piše Alain Corbin (2012[1986]), higijenom u japanskoj kući se bavila Ritsuko Ozaki (2012), dok su se higijenom u doba pandemije COVID 19 bavili Parsell, Clarke i Kuskoff (2020).

²²⁷ *Manje od sat vremena nakon potresa koji je ozbiljno oštetio našu kuću (22. ožujka 2020.) započeli smo s njezinim temeljitim čišćenjem (tek sam se nakon nekog vremena sjetila da bih trebala fotografirati nered koji je potres izazvao). Iz navedenog se mogu iščitati informacije o meni , ali i o određenom obliku reakcije na strah, stres i krizu.*

1994), kao i kuhinja u rodnoj kući dječaka Ante Gotovine („General“, 2019), a upravo su one od drugih protagonista isticane kao izuzetne domaćice i majke.

Često korišten, simbolikom napunjen filmski motiv je obješeno bijelo rublje i posteljina koji se suše na laganom povjetarcu.²²⁸ Činjenica da u analiziranim filmovima gotovo da i nema kadrova obješenog rublja, upravo svojim izostankom ukazuje na drugačije i specifične životne okolnosti u uvjetima rata. Premda se samo pranje, sušenje ili peglanje rublja u kadru ne vidi, gospođa Vjera je, po vlastitom tumačenju, ostala u napadnutom gradu kako bi bila bliže sinu branitelju te mu tako mogla oprati rublje uprljano na frontu („Korak po korak“, 2011). Jedina perilica rublja koja se našla u kadru, neispravna je i nalazi se u stanu srpskog snajperista i njegove supruge („Vidimo se...“, 1993). Nakon rata, perilica gospođe Vesne Hrestak noću uznemirujuće vibrira, dajući njezinoj tjeskobi i samoći neugodnu zvučnu kulisu i dojam da se neke stvari teško ispiru²²⁹ („S druge strane“, 2016).

Jednako čest filmski motiv je pranje tijela stanara bilo da se radi o vodi koja se slijeva niz nago, uglavnom žensko tijelo, bilo o motivu čišćenja i pročišćenja od neugodnih ili traumatičnih događaja. U prvom slučaju učestalo se radi i o promatranju, slučajnom ili tajnom i nedopuštenom, onoga koji se pere. Jakov i Hans su tajno promatrali tuširanje dviju djevojaka; kada su one zavirile kroz ključanicu muške kupaonice, zatekle su njih dvojicu kako se, kao dječaci, igraju („Nebo sateliti“, 2001). Martin je kroz lagano odškrinuta vrata kupaonice uhvatio pogledom dio Desinog ramena („Nije kraj“, 2008). Gospođa Vjera se po prvi puta zauzela za sebe odbivši grube nasrtaje muža na njezino obnaženo tijelo kada se nastojala oprati („Korak po korak“, 2011). Čak su dvije žene, skrivene svaka iza svog prozora, promatrale Ivana dok se prao na dvorišnoj česmi; njegovo je snažno muževno tijelo u osamljenoj djevojci probudilo strast, a u preplašenoj djevojčici nadu („Cijena života“, 1994). S druge strane, u neprijateljskom domu nago žensko tijelo u kadi skriva snajpersku pušku („Vrijeme za...“, 1993).

Motiv pročišćenja prisutan je u filmu „Dubrovački suton“ (1999) u kojem se slikarica Ana, nakon što su je silovali, dugo prala govoreći: „*Mene nisu silovali, mene su uprljali!*“ („Dubrovački suton“, 1999). U zelenoj vodi su se ispirali (i pronalazili) glavni protagonisti u sve tri priče filma „Zvizdan“ (2015). Ratom i krivnjom opterećeni Mahir, prognanik iz Bosne smješten u hotel u Puli, nastojao se u moru isprati; u završnom prizoru korača sve dublje u more dok ne nestane ispod površine („Hotel Pula“, 2023).

²²⁸ Vezano za istraživanja kućnih praksi pranja rublja vidi Aritha Van Herk (2012[2008]), Laermans i Meulders (1999), Pink et al. (2020[2017]).

²²⁹ Vesna Hrestak taji činjenicu da se njezin bivši suprug, otac njezine djece i bivši zapovjednik JNA nalazi u haškom zatvoru optužen za ratne zločine.

Međutim, neke događaje nije moguće isprati. U kupaonici vojarne se nije dao isprati krvavi trag s pločica; pokazalo se da se nije dao isprati niti s duša branitelja budući da su se, opterećeni krivnjom, međusobno pobili („Crnci“, 2009). Iz analize proizlazi kako su održavanje doma čistim i urednim te pranje rublja i tijela, često korišteni motivi pripovijedanja, koji figuriraju i kao simbolički prikazi protagonista, njihovih stanja i njihove kulture stanovanja. Češće korištene svakodnevne kućne prakse samo su one vezane uz objedovanje (priprema, skladištenje i konzumiranje hrane).

U filmu „Srce nije u modi“ (2000) Branka Schmidta objedovanje i prehrabene namirnice postaju glavnim motorom pripovijedanja. Naime, nakon što je ponestalo hrane u opkoljenom Starom Rastovcu, mještani organiziraju neuobičajenu akciju prikupljanja novca kojim bi od neprijatelja koji ih je opkolio, otkupili izlaz djece i staraca. U provođenju plana sudjelovala je grupa aktera koja kreće na put prema Starom Rastovcu noseći kofer pun novca (lokalni branitelj, novinarka, britanski biolog i mladić iz dijaspore pritekao u pomoć). Postaje na putu vezane su uglavnom uz nužnu potrebu prehranjivanja, što je dodatno začinjeno činjenicom da je britanski biolog vegetarijanac, a da se nalaze na području Slavonije poznate po konzumiranju mesa i mesnih proizvoda. Tijekom filma se prikazuju različiti prehrambeni proizvodi te ukusi i navike prehranjivanja: britanski profesor Wood si u hotelskoj sobi, naravno, kuha čaj; hotelski konobar Woodu servira obilni doručak imenujući ga „slavonskim vegetarijanskim specijalitetom“; branitelj Ante profesoru donosi oveću šunku; župnik u župnom uredu dijeli konzerve graha iz humanitarne pomoći; prasac Bubi, raznesen granatom, vrti se na ražnju usred porušene župne crkve; Mađar Pataki nudi suputnike domaćom kobasicom. U nekom trenutku profesor Wood pita novinarku Katie jedu li ovdje ljudi išta drugo osim mesa, da bi se napokon i on zasitio domaćom kobasicom. Topli je čobanac, pripremljen u zemunicama iskopanim ispod zemlje, nahranio i Rastovčane i njihove pridošle spasioce (ostavljajući otvorenu mogućnost da se u njemu našao i stradali pas). Čobanac, kao lokalni specijalitet, ali i lajtmotiv uspješnog preživljavanja, poslužen je Rastovčanima i nakon rata, sedam godina kasnije, kada su se svi protagonisti ponovo okupili kako bi obilježili obnovu mjesta i zasađene nove mladice hrvatskog/srpskog/engleskog hrasta. Radi se o ratnoj crnoj komediji, ali i o stvarnom motivu prehranjivanja, odnosno snalaženja usmjerenog k nužnosti objedovanja kako bi se preživjelo vrijeme ratne opsade.

Priprema hrane i objedovanje značajne su prakse za odvijanje filmske priče i u filmovima „Nije kraj“ (2008) (približavanje Martina i Dese preko zajedničke pripreme hrane i objedovanja), „Halimin put“ (2012) (priprema pite u nekoliko generacija muslimanskih obitelji

i ritualno ispijanje kave) te „Zvizdan“ (2015) u kojem su, u sve tri priče, gotovo jedine aktivnosti koje vidimo vezane uz prostor gdje se priprema ili konzumira hrana ili uz same objede. Pravom metaforom doma postalo je jedno jelo koje nije niti viđeno u kadru. Radi se o *pašta šuti* u filmu „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996) Vinka Brešana.²³⁰

I u stvarnom i u filmskom životu je zahtjev za sudjelovanjem i prisutnošću u kućnom životu najčešće fokusiran na zajedničke obroke, pogotovo one blagdanske poput Božića, rođendana, zaruka, nedjeljnog obiteljskog okupljanja i sl. Tako se i u filmskim primjerima scene koje zahtijevaju obitelj na okupu, smještaju upravo u takve prigode („Priča iz Hrvatske“, 1991; „Božić u Beču“, 1997; „Dubrovački suton“, 1999; „S one strane“, 2016 i brojni drugi).²³¹ Uskršnji je objed odredio ključne prijepore u filmu „Priča iz Hrvatske“ (1991) Krste Papića. Kao prvo, u vrijeme socijalističkog režima, uskršnji se objed odvija unutar zidova doma Barićevih, pri čemu pukotinu izaziva činjenica da je dječak Ivan Barić jednu pisanicu poklonio Marini, svojoj školskoj simpatiji, ali i kćeri partijskog moćnika; na samom kraju filma, uskršnji ručak (sada prihvatljiv zbog promjene društvenog sustava) okuplja Ivana, Marinu i obje obitelji te prolazi u tišini, dok na komodi sa strane stoji svijeća uz slike Ivanovog ubijenog brata i preminule majke. Šutnja i vidljivi antagonizam između okupljenih u kontrastu je s idejom Uskrsa kao događaja uskrsnuća u novi, vječni život.

Pamtljivi su i već spomenuti detalji poput torte u obliku novoizgrađene kuće („Anđele moj dragi“, 1995) ili crvenog umaka od rajčica u bijelom tanjuru kao podsjetnik na prolivenu krv („Anđele moj dragi“, 1995). Ispunjen značenjima je i trenutak kada prognani Vukovarci okuse fiš-paprikaš napravljen od druge vode, a ne one dunavske („Vukovar se vraća kući“, 1994). U filmu „Svjedoci“ (2003) je prehrambena namirnica poslužila kao dokaz o zatočenju djevojčice. „*Tako velik Srbin, a dječju hranu jede*“, rekao je forenzičar novinarki Lidiji govoreći joj da je zadnji Lasićev obrok bio Čokolino. Kutiju Čokolina je u kuhinji svoje obiteljske kuće primijetio i Lidijin mladić Krešo, povezavši ju s nestankom djevojčice i skrivenim pogledima majke i brata prema garaži u dvorištu. U nekoliko je filmova korišten i motiv humanitarne pomoći u obliku paketa s namirnicama. Jagodin ujak donosi kući kutiju s prehrambenim proizvodima negodujući rečenicom: „*Opet nema ulja!*“ („Isprani“, 1995). U ratnom okruženju stari kupus i konzerve postaju poslastica („Korak po korak“, 2011). U istom

²³⁰ U pokušaju nagovora zapovjednika kasarne JNA, njegova supruga otočanka Luce staje na improviziranu pozornicu i preko mikrofona mu poručuje: „*Alekse, vrati se doma! Skuvala sam ti pašta šutu!*“

²³¹ David Morley govori kako Amerikanci kroz obrok za Dan zahvalnosti ne afirmiraju samo svoje pripadanje obitelji, nego i pripadanje naciji: sva američka domaćinstva znaju da sva druga domaćinstva slave taj dan na isti način i u isto vrijeme, slave osjećaj „biti Amerikanac“, slave dokaz očuvanja obitelji i nacije (2000: 18-19).

je filmu gospođa Vjera u nedostatku hrane u slast pojela pseću konzervu, također pristiglu u paketu pomoći.

U navedenim je praksama, kao i u slučaju održavanja čistoće, uočljiva rodna podjela posla. Žene, supruge, majke pripremaju i serviraju obroke, kolače, napitke kako bi utješile, nahranile, napojile („Vrijeme za...“, 1993; „Cijena života“, 1994; „Anđele moj dragi“, 1995; „Dubrovački suton“, 1999; „Svjedoci“, 2003; „Korak po korak“ 2011; „S one strane“, 2016; „Most na kraju svijeta“, 2014; „Zvizdan“, 2015). U analiziranim filmovima je samo nekoliko situacija u kojima obroke pripremaju muškarci. Župnik je na ražnju zavrteo prasca Bubija („Srce nije u modi“, 2000). Mladić Kruno je okupljenim prijateljima u stanu Andrea i Dore ispekao pizzu kako je naučio radeći u pizzeriji u Njemačkoj gdje je otišao nakon najava vojne mobilizacije („Vidimo se“, 1995). Usamljeni branitelj Johnny, čuvar Titove vile u Trstenom, za svog je gosta Jakova Ribara pripremio ribu, postavivši stol uz more, ispod zvijezda; nakon obroka su zajedno nasmijani pozirali satelitima („Nebo sateliti“, 2001). „*Nije kome je namijenjeno, nego kome je suđeno*“, rekli su izgladnjeli branitelji i prionuli na gulaš nakon što su pobili neprijateljske vojnike koji su ga pripremili; nakon jela i odmora nastavili su i oni put prema Grobnom polju („Živi i mrtvi“, 2007). Bosanski izbjeglica Mahir je u tuđoj kući namijenjenoj za prodaju pripremio obrok za mladu Puležanku Unu, na trenutak kreirajući ozračje doma i obitelji koju je u ratu nepovratno izgubio („Hotel Pula“, 2023). U svim primjerima se radi ili o izuzetnim prilikama ili o domu bez domaćice.

Muškarci uglavnom toče (i ispijaju) rakiju ili druga alkoholna i bezalkoholna pića. Vinko, Grga, Ivan Požgaj, Ivan Barić, Slavomir Kozarac, Dinko Ćosić i brojni drugi sporedni neimenovani muški protagonisti su se propili, uglavnom kako bi zaboravili ratne traume, bol, gubitke, zločine kojima su svjedočili ili ih i sami počinili („Vukovar se vraća kući“, 1994; „Prezimiti u Riu“, 2002; „Ispod crte“, 2003; „Svjedoci“, 2003; „Ničiji sin“, 2008; „Halimin put“, 2012; „A bili smo vam dobri“, 2021). Gospodin Slavko se uzdao da će mu boca uvoznog viskija, kupljena od švercera, pomoći u zamršenim upravnim postupcima u poslijeratnom i podvojenom Mostaru („Obrana i zaštita“, 2013), dok je Cinco, lažirajući svoju smrt, sa sobom u lijesu ponio paketić fine njemačke kave kako bi ju doma sa svojom Macom u miru ispijao, živeći od inozemne udovičke mirovine („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998).

Iz navedenih je primjera razvidno kako su uobičajene svakodnevne kućne prakse (kao što su održavanje čistoće i objedovanje), korištene ili kao pokretači ili kao pratitelji radnje te zorno prikazuju odnose između stanara, posebno one rodne, kao i identifikacijske elemente individualnih i društvenih običaja, normi, vjerovanja u određenom prostorvremenskom

kontekstu. U nastavku ću istražiti „nove“ prakse specifične za rat i ratnu opasnost, odnosno transformiranje i/ili prilagođavanje načina života iznimnim i izmijenjenim ratnim uvjetima.

8.2. „Novo normalno“: domovanje u ratnoj svakodnevi

Brojni filmski primjeri uključuju prizore koji prikazuju ratnu svakodnevicu kako bi se točnije predočio prostorvremenski kontekst priče te uvjeti života u dramatično promijenjenim ratnim okolnostima („Vrijeme za...“, 1993; „Treća žena“, 1997; „Dubrovački suton“, 1999; „Srce nije u modi“, 2000; „Nebo sateliti“, 2001; „Zapamtite Vukovar“, 2008; „Korak po korak“, 2011).²³² Najupečatljiviji su prizori Zagreba u jesen 1991. godine prikazani u kriminalističkoj *noir*-drami „Treća žena“ (1997) Zorana Tadića. Tijekom filma je slikom, zvukom i glasom predočena zagrebačka ratna stvarnost u kojoj: avioni ne slijeću u Zagrebu; stakla na prozorima su osigurana smeđim trakama koje tvore različite uzorke na zidovima interijera; prozorski otvori su prekriveni debelim zastorima ili dekama radi naredbe zamračenja; vreće s pijeskom posložene su oko ulaznih vrata i podrumskih otvora; podrumi su prenamijenjeni u skloništa; granatirani se krovovi popravljaju i popucala stakla zamjenjuju; na ulicama su postavljene barikade od križeva s bodljikavom žicom i vrećama s pijeskom koje čuvaju naoružani civili; ljudi u maskirnim uniformama na ulicama; vojna i policijska vozila; pregled dokumenata na ulasku u grad (željeznički kolodvor); uspostavljanje novohrvatskog rječnika i gramatike (napomena uniformiranog muškarca o tome da se ne kaže „pasoš“, nego „putovnica“); u gradskim vizurama prisutne hrvatske zastave i grbovi; katoličke crkve istaknute kao stupovi društva (crkva Sv. Blaža, crkva Sv. Marka, Zagrebačka katedrala); policijska kontrola kretanja; plakati na kojima piše „Zaustavite rat u Hrvatskoj“ (na hrvatskom i kasnije na engleskom). Napokon, neprestani zvuk sirena koje oglašavaju početak ili kraj zračne opasnosti („*I po deset puta na dan*“, kako je rekla susjeda novinarki Heli, pridošloj iz Australije) te svakodnevne radnje, poslovi, druženja isprekidani odlascima u skloništa ili kafiće smještene u podrumu grada.

Iz radio-prijemnika vijesti izvještavaju o važećim odredbama vezanim za ratne uvjete: „...*Krizni štab grada Zagreba podsjeća da je i dalje na snazi Odluka o djelimičnom zamračenju grada. Uvečer se uključuje samo ona javna rasvjeta koja se u trenutku opasnosti može*

²³² *Mi, koji smo svjedočili Domovinskom ratu, pamtimo upravo takve slike. U vrijeme prvih ratnih operacija i pada Vukovara završavala sam crtanje svog diplomskog projekta tako da nisam niti puno izlazila, niti sam za vrijeme uzbuna silazila u sklonište u zgradi. Kako sam crtala i noću, imala sam dobro razrađen sistem zamračenja prozora. Osim toga sam „dizajnirala“ naš uzorak od smeđih traka kojima smo štitili prozorska stakla.*

automatski isključiti. Semafori na gradskim raskrižjima gase se s prvim mrakom jer za isključivanje cijeloga sustava treba nekoliko sati. Nadležni u trgovinama i poslovnim objektima moraju nakon svršetka radnog vremena gasiti svjetla u izlozima i reklame. Na prvi znak opasnosti građani su dužni potpuno zamračiti stanove, a vozači moraju voziti sa zamračenim ili pozicijskim svjetlima te smanjiti brzinu na 40 kilometara na sat...“ („Treća žena“, 1997).²³³

Kontrast takvoj slici čini prikaz turističkog obilaska Zagreba promatrača EU koji se dive ljepoti grada, fotografiraju, čak se penju na skelu katedrale (ibid.). Podsjećam da sličan motiv postoji i u filmu „Dubrovački suton“ (1999) Željka Senečića u kojem se Dubrovnik pod opsadom i granatama promatra i iz vizure zaljubljenog mladog para (promatrač EU i njegova zaručnica) koji s terase ekskluzivnog hotela promatraju kako granate padaju na Grad.

Neke od navedenih „novih“ praksi ratnog stanovanja iskorištene su kao dio radnje u pojedinim prizorima. U filmu „Vrijeme za...“ (1993) zapovjednik HV-a pomaže gospođi Mariji da zamračí prozore stana u kojega je sa sinom izbjegla nakon protjerivanja. Nedostatak struje i svjetla nadoknađuje se svijećama, uljenim, petrolejskim ili baterijskim lampama (već opisani koncert i ples uz svijeće u filmu „Dubrovački suton“), a nedostatak vode kišnicom (gospođa Vjera se u filmu „Korak po korak“ pere u kuhinji s malo vode u laboru). Upečatljiva je slika u kojoj stanari Grada u kantama na ulici ispiru čaše i tanjure („Dubrovački suton“, 1999).

Osim prilagodbi stambenog prostora za ratne uvjete, snalaženja u nedostatku struje, vode i osnovnih prehrambenih namirnica, specifična praksa ratnog stanovanja je **gledanje televizije** (usp. Povrzanović 1993).²³⁴ Gledanje televizije i u mirnodopskim uvjetima spada među uobičajene svakodnevne kućne prakse. Štoviše, David Morley, baveći se utjecajem medija na predodžbe o domu, definira dom kao „mjesto gdje se zajedno gleda televizija“ (2000: 89).²³⁵ Ističući društvenu funkciju obiteljskog okupljanja ispred ekrana, Morley gledanje televizije naziva simboličkim članstvom u naciji, odnosno kreiranjem *simboličkog doma* (ibid.: 105).²³⁶

²³³ Maja Povrzanović (1993) u aktualnom vremenu opisuje svakodnevne prakse građana Zagreba 1991. godine specifične za ratne uvjete kao što su cjelodnevno praćenje vijesti, promjene u higijenskim navikama te mali oblici otpora kao što je paljenje svijeća za poginule i sl.

²³⁴ Maja Povrzanović u tekstu koji se bavi afektom straha u ratnim okolnostima tumači problem ratne hrvatske svakodnevice time što su informacije bile limitirane samo na hrvatske radio i televizijske signale (1993: 125).

²³⁵ David Morley ističe kako suvremeni elektronski mediji provode „domestikaciju onoga što je drugdje“ (Morley 2012[2003]: 241-3).

²³⁶ Televizijske emisije, poput „Dobro jutro Hrvatska“, u kojima uvijek isti voditelji sjede u uvijek istom studijski fabriciranom dnevnom boravku i sa smješkom prezentiraju velike i male teme iz domaće i strane svakodnevice, uspostavljaju s gledateljima odnos prepoznavanja i povjerenja, susjedskog i gotovo obiteljskog ozračja (u tu kategoriju spadaju i brojne emisije s temama kulinarstva, preuređenja doma, vrtlarstva te zdravlja i higijene). S

U ratu također, gledanje televizije predstavlja kreiranje simboličkog doma (koji obuhvaća cijeli teritorij domovine, napadnuta mjesta, ona pod opsadom i ona, poput Zagreba, u kojima nema neposredne ratne opasnosti), ali i službeni (nekad i jedini) izvor aktualnih informacija o ratnim događanjima. Ratne 1990-te bile su prisutne u svakom hrvatskom domu posredstvom nacionalnog televizijskog i radijskog programa (Hrvatska radio televizija, HRT), bilo u obliku izvještaja s bojišnice, emitiranja domoljubnih emisija ili pjesama ili u obliku neprekinute trake u dnu televizijskog ekrana koja je sadržavala aktualne informacije o uzbunama, napadima, ranjenima ili poginulima. U „mirmom“ Zagrebu ponekad su se čuli topovi s Turnja, ponekad sirene za uzbunu, ali rat je ustrajao postojati u svakom domu putem televizijskog ekrana (slično se ponovilo u vrijeme pandemije COVID-19 i *lockdowna*).²³⁷ Na taj način, putem nacionalnog televizijskog programa, osim informacija, u privatni prostor doma prodiru i određene službene (političke, nacionalne) interpretacije, transformirajući se u osobne vrijednosti i stavove stanara o medijski prezentiranim stvarnim događajima.²³⁸

U većini hrvatskih filmskih domova postoji upaljen televizor na kojem se prikazuju informacije s bojišnice za koje se gotovo redovito koriste dokumentarni televizijski snimci i izvještaji stvarnih izvjestitelja Domovinskog rata. Na televizorima u filmu „Vrijeme za...“ (1993) prikazuju se dokumentarni snimci tenkova na ulasku u stambena naselja, izrazito potresni snimci pokolja konja lipicanera, ubijeni civili uz rubove cesta, gradovi koji gore, kolona vukovarskih prognanika, žene u crnini i sl. (sličan dokumentarni sadržaj emitiran je i na televizorima u „Šestom autobusu“, ali i u drugim primjerima). Važan pripovjedački moment predstavlja prizor u kojem dječak Jerko na televizoru u boravku hotela za izbjeglu djecu u izvještaju iz izbjegličkog prihvatnog centra ugleda svoju majku, zazove ju i tako progovori te u konačnici pronađe svoje roditelje („Anđele moj dragi“, 1995).

Međutim film „Djeca sa CNN-a“ (2022) Aide Bukvić televizijske snimke ratnog stradanja smješta u fokus ne samo pripovijedanja, nego i idejnog konstrukta. Već sam naziv sugerira povezanost osobnih sudbina s njihovim medijskim prezentacijama. Dvoje glavnih protagonista još su kao djeca prognani iz svojih domova, dok im je većina članova obitelji ubijena. Dino je iz Srebrenice u Bosni i Hercegovini te je jedini od obitelji preživio genocid i

druge strane postoje emisije iz spektra „velikog brata“ koje voajerski izlažu privatne i intimne „kućne“ odnose nepoznatih pojedinaca široj javnosti.

²³⁷ Televizor se često zaobilazi u filmskim domovima zbog „nefotogeničnosti“. Ugašeni televizor izgleda kao crni kvadrat u prostoru, a kad je upaljen, zahtijeva kontrolu prikazivanog sadržaja koji najčešće ometa događaje u prednjem planu. Televizor se umješta u kadar isključivo kada to zahtijeva filmska priča.

²³⁸ Morley uvodi pojam „kulturnog odebljanja“ (engl. *cultural thickening*), dakle sudjelovanja kulturnih, obrazovnih i informativnih programa nacionalnih (i drugih) televizija u konstruiranju osjećaja nacionalnog identiteta, odnosno onoga „kako se ljudi osjećaju doma u naciji“ (Morley 2000: 106)

progon kojega su srpske snage počinile nad bošnjačkim stanovništvom. Dora je prognana iz Vukovara, a u ratu je izgubila oca i brata. Oboje su, pretpostavljamo, zabilježile kamere CNN-a dok su napuštali svoje domove (snimke vukovarske prognaničke kolone, kao i izbjeglih iz Srebrenice obišle su svijet posredstvom televizijskih ratnih izvještaja). Dvadesetak godina kasnije njih se dvoje sreće u Zagrebu u istom stanu gdje jedno drugome postepeno otkrivaju vlastite traume iz prošlosti. Ključni moment u filmu je televizijsko prikazivanje snimke egzekucije grupe Bošnjaka među kojima Dino prepoznaje svog brata, još uvijek dječaka. Do tada zamišljena tragična smrt, postala je u svoj svojoj okrutnosti dijelom svjetskih vijesti, deprivatizirajući patnju i slikom potvrđujući smrt. Potresan je trenutak kada Dino izvlači i trga traku video-snimke, potom reže jedan komadić, stavlja ga u novčanik umjesto slike i poljubi ju. Budući da u stanu nema niti jedne fotografije, pretpostavka je da u bijegu nije ponio ništa iz kuće te da je komad video-vrpce, koliko prijeporan, toliko i jedini fizički (i slikovni) dokaz postojanja njegove obitelji.

Filmski primjeri pokazuju kako gledanje televizije kao društvena praksa postaje u ratnim okolnostima nužno sredstvo informiranja, sredstvo kreiranja osjećaja pripadanja zajedničkoj domovini i suosjećanja prema patnjama koje proživljavaju sunarodnjaci te dokaz pojedinih događaja i njihovih aktera. U filmu „Djeca sa CNN-a“ materijalni artefakt video-vrpce postaje i jedino mjesto sjećanja na ratna stradanja. Također, korištenje dokumentarnih snimaka ratnih događanja (emitiranih na televizorima brojnih filmskih domova), filmsku fikciju umješta u realnost Domovinskog rata, u stvarne, poznate i prepoznate događaje s njihovim stvarnim sudionicima. Na taj način filmom prikazani događaji postaju dijelom kolektivnog sjećanja gledatelja o životu i stanovanju za vrijeme Domovinskog rata.

Osim svakodnevnih ili periodičnih kućnih praksi, proces domovanja podrazumijeva i one nesvakodnevne, izuzetne, ritualne (poput, na primjer, božićnog običaja kićenja jelke prikazanog u filmovima „Anđele moj dragi“ i „Božić u Beču“), uključivanje kojih pomaže odvijanju radnje, karakterizaciji likova ili događaja te interpretaciji ideje djela.

8.3. Slavljeničke i komemorativne prakse

Vjenčanja, rađanja potomstva, odrastanja, sazrijevanja, umiranja spadaju u ključne točke prijelaza u životima pojedinaca i zajednica pri čemu vjenčanja i rađanja uglavnom označavaju početak, optimizam i sreću. U filmskim se primjerima koristi motiv početka upravo kroz navedene prakse, međutim ne bez prijepora. Film „Vrijeme za...“ (1993) Oje Kodar započinje

seoskom svadbom. Prikazi svadbenih običaja, korištenog rekvizitarija i uklopljenih dijaloga i glazbe ističu pripadnost svih prisutnih srpskoj nacionalnosti, ali i separatističkoj velikosrpskoj orijentaciji (fotografija tadašnjeg predsjednika Srbije Slobodana Miloševića, srpsko kolo, oružje spremljeno u garaži, inzistiranje na zamjeni latinice ćirilicom). Na sličan način katoličko crkveno vjenčanje u finalu filma „Priča iz Hrvatske“ (1991) koje povezuje u bračnu zajednicu Ivana i Marinu, potomke dviju suprotstavljenih političkih usmjerenja (komunističke i prohrvatske), turobnom atmosferom u kićenom dekoru najavljuje buduće prijepore.

Svadbeno se proslava organizira i među prognanim Vukovarcima kao znak nastojanja da se život nastavi i održava do povratka u voljeni grad, ali će biti prekinuta prolomom oblaka i iznenadnim pljuskom („Vukovar se vraća kući“, 1994). Okosnica pripovijedanja u filmu „Oprosti za kung fu“ (2004) pokušaj je nalaženja pogodnog ženika za kćer koja se iz prognaništva u inozemstvu vratila trudna (bez supruga ili zaručnika), s ciljem uspostavljanja tradicionalnih postavki. U filmu „Dubrovački suton“ (1999) su vjenčanje mladog engleskog para i njihova sreća prvih bračnih dana (dakle svojevrсни početak), kontrastirani s pogledom na granatirani Dubrovnik i stradanje nedužnih (kraj, odnosno smrt mlade pijanistice).²³⁹ Ratni invalid Ivan se konačno lomi upravo suočen sa svadbenim slavljem svoje bivše supruge („Ničiji sin“, 2008).

Novi početak usprkos beznadu rata prikazan je, međutim, kroz prakse rađanja potomstva. Iscjeliteljske su ruke Jakova Ribara održale na životu plod u Lucijinoj izmučenoj utrobi („Nebo sateliti“, 2001). Proslavljeno je rođenje vukovarskog potomka („Vukovar se vraća kući“, 1994). Mara je u izbjeglištvu u inozemstvu zatrudnjela te je rodila sina poluazijata-poluhrvata („Oprosti za kung fu“, 2004). Puno se malene dječice, nekoliko godina nakon rata, igralo ispod prastarog spaljenog hrastovog debla („Srce nije u modi“, 2000). Mladi vojnik Nikica nije doživio rođenje svog prvog djeteta, poginuo je u jednoj od posljednjih bitaka za oslobođenje, ali je do njega stigla vijest da će postati otac („General“, 2019). S druge se strane u dva filma, upravo kroz simboliku rađanja, istaknula tragičnost koju nosi rat. Ana je, nakon što je bila silovana, otišla u dubrovačku bolnicu i pobacila („Dubrovački suton“, 1999), a trudna se Ika iz srpskog zatočeništva gdje je bila mučena i silovana, vratila bez djeteta („Anđele moj dragi“, 1995).

²³⁹ Mladi se par sedam godina nakon toga vratio kako bi ponovo oživjeli ondašnje trenutke sreće i zaljubljenosti i to upravo na otvorenje izložbe na kojoj je slikarica Ana uspjela prikazati proživljene ratne strahote („Dubrovački suton“, 1999).

Prevladavajuće prakse u analiziranim filmovima su, međutim, one komemorativne, što pogrebe, ispraćaje, dženaze, komemoracije, karmine i sl. smješta u centar analize ratnih i poslijeratnih kućnih praksi. Gotovo da nema domovinskoratnog filma koji nije nekoga pokopao i teško oplakao.²⁴⁰ Komedija „Kad mrtvi zapjevaju“ (1998) Krste Papića bavi se na humoran način temom kvalitete života i kvalitete smrti. Disident Cinco više nije mogao živjeti u izgnanstvu bez svoje obitelji i doma, pa je uhodanoj kriminalnoj organizaciji platio lažiranje svoje smrti i prijevoz kući u mrtvačkom sanduku. Duhoviti zaplet je utemeljen u činjenici da organizacija koju je Cinco izabrao, zapravo trguje ljudskim organima. Cinco i njegov prijatelj i sunarodnjak Marinko uspijevaju izbjеći zasjedama kriminalaca i stići u rodno selo. Međutim, tamo zatiču početak ratnih sukoba. Cinco na kraju pogiba u svojoj grobnici braneći svoj dom.

U filmu („Halimin put“, 2012) tragički kraj zaključuju dva ispraćaja koja se odvijaju istovremeno, ali na dva različita mjesta (ne toliko udaljena, koliko razdvojena). U prvome se sahranjuju posmrtni ostaci muslimanskog dječaka Mirze, strijeljanog u progonu koji je na zapovijed počinio srpski vojnik Slavo, pronađeni desetak godina kasnije u masovnoj grobnici. U drugome se sahranjuje Slavo koji je sam sebi presudio nakon spoznaje da je pucajući ustrijelio vlastitog sina. Na Slavinom sprovodu, osim grobara, prisutni su još i vlasnik gostionice s pravoslavnim drvenim raspelom i konobarica s pladnjem na kojem su flaša rakije i nekoliko čašica (supruga Safija ga je napustila uzevši sa sobom i njihove tri kćeri dok su mu otac i majka pokojni). Kada grobari spuste lijes prisutni se prekriže, potom gostioničar i konobarica ispijaju gutljaj rakije iz čašica, a ostatkom, kao svetom vodom, poškrope lijes. Na Mirzinom pogrebu (dženaza), imam (muslimanski voditelj molitve) pjeva molitvu, okupljeni muškarci mole, potom dižu lijes presvučen zelenom tkaninom te ga, predajući iz ruke u ruku, prinose iskopanoj raki. Ispred povorke ide muškarac noseći zeleni nadgrobni stupić (nišan) s naslikanim mjesecom i zvijezdom i natpisom: *Mirza Hadžić 1977-1993*. Avdo i Mustafa pomažu spustiti lijes u raku i postaviti poprijeko masivne drvene daske. Prije nego što nekoliko muškaraca zatrpa lijes zemljom, Halima na njega polaže pletene vunene džempere. Obredi sahrane predstavljeni su kao zaključenje priče, pomirenje, oprost. Tako se Safija tek nad grobom svog sina pomirila s ocem Avdom koji ju je onomad, zbog ljubavi prema pravoslavcu Slavi, potjerao; tek je u grobu Slavo našao svoj mir, položen uza svoje roditelje.

Bratstvo različitih u zajedničkoj sudbini umiranja, predstavljeno je i u filmu „Živi i mrtvi“ (2007) Kristijana Milića u kojem svi vojnici, premda suprotstavljenih strana, skončaju

²⁴⁰ Jedno od najfotogeničnijih uprizorenja pogrebnog ispraćaja, ono je u filmu „Vrijeme za...“ (1993) Oje Kodar: katolički obred u polurazrušenoj crkvi prošupljenog krova, pod kišom koja pada po crnim kišobranima i cvjetnom vijencu s uzorkom hrvatske šahovnice.

na istoj visoravni imena Grobno polje, a na njihovom se ispraćaju okupljaju duhovi sudionika svih ratova na tom području i svih zaraćenih strana, što smrt svih vojnika svijeta diže na simboličku i poetsku razinu („Živi i mrtvi“, 2007). Jakov Ribar na svom putu nailazi na brojne poginule obiju zaraćenih strana te ih sve svojim rukama pokapa u zemlju („Nebo sateliti“, 2001). Kineska je migrantica u zemlju uz jezero sama zakopala svog stradalog oca („Put lubenica“, 2006). Slavko i Milena poduzimaju pravi pothvat kako bi prešli na drugu stranu grada Mostara i ispratili prijatelja muslimanske vjeroispovijesti („Obrana i zaštita“, 2013). Mir još za ovoga života nastojao je pronaći Srbin Nikola, sakrivši se od vojne mobilizacije u grobnicu obitelji gospođe Marije; pronašla ga je Marija, ali i „njegovi“ koji su ga ustrijelili dok je nastojao spasiti Mariju („Vrijeme za...“, 1993).

Neki su od filmskih protagonista poginuli na kućnom pragu poput Jerkove bake i strica („Anđele moj dragi“, 1995). Zatvorski upravitelj biva ubijen u domu o kojega se ogriješio kada je zaveo suprugu političkog zatvorenika („Ničiji sin“, 2008). Srpski vojvoda umire od snajperskog Martinovog metka ispaljenog kroz prozor njegovog doma pred očima supruge Dese; nekoliko godina kasnije, Desa na istom tom prozoru izlaže sebe kako bi spasila Martina („Nije kraj“, 2008). Privremeni dom braniteljskom zdruhu postao je i njihov posljednji na ovome svijetu; svi su u jednoj noći u njemu izginuli („Broj 55“, 2014). Ivo je poginuo na moru raznesen granatom, ali je njegovo tijelo ostalo utisnuto na postelji u koju je Ana tužno zaronila kako bi ga još jednom zagrlila („Dubrovački suton“, 1999).

Pitanje osobnog odabira mjesta ukopa postavljeno je u filmu „Most na kraju svijeta“ (2014) u kojem završne riječi glavnog protagonista inspektora Filipa, prognanika iz Bosne, glase: „...*Svima nama koji nismo mogli odabrati mjesto gdje živimo ostaje samo jedna utjeha. Uvijek, i to uz malo sreće, možemo odabrati mjesto gdje ćemo umrijeti...*“. Stari gospodin Petrović odabrao je umrijeti u svom rodnom selu Petrovići u Bosni (ibid.). Slikarica Ana bira grob s pogledom na sinje more („Dubrovački suton, 1999). Grupa dječaka zajedničkom zakletvom odabire grobno mjesto u gustoj šumi; nekoliko godina kasnije su zakletvu i ispunili otevši tijelo prijatelja Borne poginulog u ratu kako bi ga sahranili u svojoj šumi, uz koju Afru i ime urezano u drvetu („Vidimo se“, 1995).

Jedna od sinegdoha doma migranata prema Davidu Morleyu je **mrtvački sanduk**, odnosno lijes u kojem će se, nakon smrti, vratiti u domovinu i tako zatvoriti krug o kojem su sanjali od dana

kada su od doma otišli (2000: 44-7).²⁴¹ Lijes i u analiziranim filmovima predstavlja opredmećenje smrti i putovanja ili povratka u dom, ovaj puta onaj vječni. Ilija Barić kao i stari gospodin Lesjak, vratili su se u domovinu tek u lijesu da bi tamo, po vlastitoj želji, bili pokopani („Priča iz Hrvatske“, 1991; „Božić u Beču“, 1997). Podsjećam i na gastarbajtera Cincu koji se u domovinu odlučio vratiti, premda na prevaru i živ, ali u lijesu („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998). Politička satira Vinka Brešana „Koja je ovo država“ (2019) također svoju priču temelji na igri s pokojnima. Na granici između stvarnosti i košmara, grupa roditelja ukrade ljesove pokojnih predsjednika Hrvatske i Srbije (Franjo Tuđman i Slobodan Milošević) kako bi vladajuće ucijenili da napokon otkriju mjesta ukopa njihovih sinova ubijenih u ratu. Film završava viješću o pronalasku još jedne jame s ubijenima i mogućnošću da je lijes s tijelom Slobodana Miloševića završio zakopan usred šume u okolini Zagreba, a onaj s tijelom Franje Tuđmana u grobnici na pravoslavnom groblju. Poigravanje sa smrću i ukopima prisutno je i u komedijama „Dva igrača s klupe“ (2005) i „Nije kraj“ (2008) kao i u drami „Treća žena“ (1997).²⁴²

Umiranje, pokapanje, žalovanje i iskapanje prakse su koje u analiziranim filmovima ne samo pokreću radnju (često komičnu), nego predstavljaju rat kao koncept koji ne poštuje niti život niti smrt. Gotovo da nema filma u kojem netko nije poginuo ili pokopan (a uglavnom se radi o značajnom broju smrti). Istaknuta je važnost mjesta ukopa, kao i ideja da sam čin ukopa predstavlja točku u kojoj može početi proces mirenja s gubitkom, kao i proces oprost. Ono što je specifično za analizirane filmove je broj smrti koje su se dogodile u prostoru doma, predstavljajući mjesto ratnog doma kao izrazito nesigurno mjesto.

8.4. Prakse stanovanja kao idejne okosnice filmskog pripovijedanja

Detaljnim razmatranjem svakodnevnih kućnih praksi u analiziranim filmovima stiču se uvidi u osobne, društvene, kulturne i druge procese koji oblikuju filmske stanare i njihove živote te prostore koje nastanjuju. Navedeno predstavlja plodonosnu građu budući da su protagonisti uglavnom prikazani kao djelatni, u akciji. Štoviše, čak i prikazivanje mirovanja, šutnje, spavanja ili nespavanja protagonista, svjesnom autorskom odlukom, identificira značajke

²⁴¹ Druga dva artefakta koji migrantima simboliziraju dom i domovinu su kao prvo, kovčeg koji stoji na vrhu ormara i sadrži uspomene i sve potrebno za trenutak kada će doći vrijeme povratka u domovinu te kao drugo, obiteljska kuća izgrađena u rodnom mjestu, prostrana i raskošno dekorirana, kuća u koju se vjerojatno nikada i neće vratiti (Morley 2000: 44-7).

²⁴² Lažni je ispraćaj (moguće čak dva puta) organizirala i moćna kriminalka Vera Kralj, trgovkinja organima branitelja i humanitarnom pomoći, sve kako bi zavarala policijsku istragu („Treća žena“, 1997).

pojedinih likova, događaja, okolnosti (kao što na primjer prikaz cjelonoćne budnosti uz žar cigarete i gledanje kroz prozor, označava duboku prazninu u likovima). Također, filmski primjeri pokazuju kako ljudi uz kućne prakse vežu i svoja sjećanja na prostor doma, na određene događaje i njihove aktere.

Najčešće prikazane prakse su one vezane uz prehranjivanje (nabava, priprema i skladištenje namirnica, priprema obroka te objedovanje) pri čemu se otkrivaju ne samo prehrambene navike stanara, nego i taktike s pomoću kojih stanari dolaze do namirnica i u teškim uvjetima (opsada, rat, siromaštvo, beskućništvo, samoća). Objedovanje u prikazanim filmovima podrazumijeva i ritualne prakse obiteljskog okupljanja iz čega se mogu čitati društveni odnosi i značenja koje sudionici upisuju u pojedine događaje. Prikaz kućnih praksi vezanih uz održavanje čistoće (doma i stanara), odražava individualne i kolektivne kulturne norme, posebno ako se uprizorenjem nastoje usporediti dvije suprotstavljene strane, bilo isticanjem njihovih razlika (primjer „Vrijeme za...“), bilo njihovih sličnosti usprkos razlikama (primjer „Haliminog puta“). Međutim, vrlo često se održavanje čistoće doma koristi kao metafora urednosti i karakteristika domaćice, pri čemu je zamjetna feminizacija kućanskih poslova u analiziranim primjerima. Oko figure žene se veže i drugi element praksi vezanih uz čistoću, onaj koji se odnosi na održavanje higijene stanara (kroz motiv nagog ženskog tijela pri pranju koje izaziva muškarce, uglavnom pridošlice). U nekoliko primjera, međutim, pranje tijela odražava pročišćenje od proživljenih trauma ili počinjenih djela.

Konstanta analiziranih filmova (posebno onih dijelova koji prikazuju ratno okruženje) je praksa gledanja televizije, međutim ne u svrhu zabave, zajedničkog obiteljskog gledanja ili odmora, nego u smislu protoka informacija koje se predstavljaju kao ključne u prikazanom periodu, ali i s ciljem ideološkog naboja filmskog djela izazvanog odabirom prikazanog sadržaja (primjer dokumentarnih snimaka ratnog stradanja). U bitno izmijenjenim društvenim okolnostima (rat ili neposredna ratna opasnost), implementiranje novih praksi i/ili drugačiji načini izvođenja onih uobičajenih, pokazuju elastičnost i fleksibilnost stanarskih navika i predodžbi. „Novo normalno“ stanovanje, između ostalog, uključuje život pod uzbunama, u podrumima, sa zamračenim prozorima i pažljivo planiranje dnevnih i noćnih aktivnosti.

Iz grupe ritualnih praksi, istaknute su one komemorativne. Filmski opisi mjesta, vremena i načina umiranja, kao i mjesta, vremena i načina žalovanja, ispraćaja i ukopa, ukazuju na odnose između pojedinih likova, na individualne i kolektivne obrasce i vjerovanja kao i na nužnost oprostorenja mjesta počivanja tijela umrlih, odnosno mjesta sjećanja na njihov život. Brojnost komemorativnih prizora podsjeća na smrt kao neposredni i izgledni rezultat ratovanja. Značajan afektivni naboj prikazanih događaja proizvodi osjećaje tuge, žalovanja, suosjećanja,

ali i razumijevanja, pomirenja, oprosta te pospješuje identifikaciju s imaginarnim i stvarnim sudbinama. Upravo tema „afektivnog punjenja“ prostora doma (Navaro Yashin 2012) nedostaje u dosadašnjim analizama. Stoga ću se u idućoj istraživačkoj cjelini pozabaviti afektima i emocijama koje se *u, o i prema* prostoru doma razvijaju, oprostoruju, opredmećuju, provode, oživljuju.

9. AFEKTIVNA SLIKA DOMA

Evo me, napokon, svoj na svome, mogu raspaliti po pjesmama i po maramicama i istražiti što se to događa u meni dok prepoznajem sebe i svoj dom u ponekad neprohodnoj znanstvenoj literaturi ili po peti puta gledam „Vrijeme za...“. Gdje spada žar kojim brojim tanjure na zidovima kuće gospođe Marije pitajući se da li ih i ona broji u besanim noćima?²⁴³ Konačno, nije niti važno koliko ih ima i koje motive nose, brojanje je samo krunica dok Marija i ja razmišljamo o životu, o djeci, o roditeljima, o domu i o onom tipu za kojeg smo se udale.

Za sveobuhvatnu sliku doma nužno je detektirati „set osjećaja“ (Blunt i Dowling 2006) koji utječu na stanarev odnos prema domu. Ono što stanari osjećaju *o, u i prema* domu i njegovim stanarima, što rekonstruiraju i prepoznaju, čega se sjećaju i čemu se vraćaju, stoji kao četvrti stup konstrukta doma. Radi se o svojevrsnoj *afektivnoj geografiji doma*²⁴⁴ (Rapport i Dawson 1998a: 7-8), odnosno o predodžbi doma kao mjesta proizvodnje i konstrukcije afekata i osjećaja. Svaku ću od pet cjelina započeti kratkom osobnom afektivnom slikom vezanom uz temu. Budući da istraživanje područja afekta s jedne strane zahtjeva objektivnost, a s druge određenu intenzivnost (usp. Gibbs 2010: 201; Škrbić Alempijević et al. 2016: 83; v. i Probyn 2010: 73), odlučila sam dodatnim podnaslovnim paragrafima (istaknuti italicom) uvesti u drugačiji diskurs pristupa predočenoj građi. Opisujući afektivne učinke koje određene teme imaju na mene (biografska osobna i profesionalna svjedočanstva, dojmovi, zapamćene slike), asociram ne samo na osjećaje koje u svima nama bude mjesta stanovanja, nego i na emocionalni doživljaj filmskog djela, odnosno na strategije autora u postizanju željene emotivne reakcije gledatelja na događaje, likove i prostore korištenjem vizualnih, asocijativnih, poetskih slika kao temelja filmskog pripovijedanja (Coplan 2011[2009]; Grodal 2002; Carroll 2008; Plantinga 2009; Gaut 2013 i dr.). Regina Bendix upozorava kako prečesto upravo atmosfera kuće *isparava* iz etnografskih opisa kada se jednom otisne na papir (2019: 17-8), stoga ću u poglavlju na drugačiji način pristupiti i analizama s ciljem proizvodnje opisanog afekta tekstem. Koristim s istom svrhom i tekstove u fusnotama (istaknute italicom) kako bih i grafički preslikala modele predstavljanja afekta filmskom slikom (znakovi u stražnjem planu, glazba, glumačka gesta). Na

²⁴³ Udovica poginulog branitelja Marija i dvojica njezinih sinova glavni su protagonisti filma „Svjedoci“ (2003) Vinka Brešana. Na zidovima Marijine kuhinje i boravka nalaze se ukrasni zidni tanjuri s različitim motivima.

²⁴⁴ Isti naziv nosi podnaslov knjige Yael Navaro-Yashin (2012) dok James S. Duncan i David Lambert (2004) govore o *geografiji osjećaja doma*.

taj način i sami tekstovi mogu ukazati na ono što afekt može učiniti (Seigworth i Gregg 2010: 24).²⁴⁵ Prije analize objasniti ću osnovne odrednice mog pristupa afektivnom području.

Neki znanstvenici smatraju kako afekti i emocije nisu istoznačnice. U istraživačkoj je praksi teško precizno razdvojiti ta dva koncepta te ću ih u ovom radu promatrati sveobuhvatno, i kao reakciju na podražaj, i kao vremenski refleksivno trajanje određenog intenziteta uključujući i promjene intenziteta, a u nekim slučajevima i promjene predznaka. Afekti i osjećaji doma predstavljaju intenzivnosti, unutrašnja raspoloženja, doživljaje, sjećanja, utiske ili dojmove koje pojedinci doživljavaju *u, o* ili *prema* prostoru doma, prema njegovim predmetima, događajima, pojavama te, naravno, sustanarima. Kako navodi Kathleen Stewart, afekti ne djeluju kroz „značenja“ nego tako što „pokupe gustoću i teksturu dok se kreću kroz tijela, snove, drame i društvenosti svih vrsta“ (2007: 3-4). Ne radi se, međutim, samo o konstruktualnom nastalom u međuodnosu stanara s neposrednim okruženjem, nego su afekti i osjećaji doma društveno, kulturno i povijesno uvjetovani. Posljedično, mogu funkcionirati i kao čimbenici kohezije društvene grupe, ali i kao čimbenici prijepora i dezintegracije, kao točke s kojima se članovi zajednice identificiraju ili s pomoću kojih se razgraničavaju od Drugog (usp. Škrbić Alempijević et al. 2016: 70) te je stoga važno detektirati promjene u intenzitetima i/ili predznacima kako bi se opisala osobna i kolektivna stvarnost određenog modela stanovanja.

Prevladavajući afekt stanovanja je osjećaj *udomljenosti* koji čini široki spektar raspoloženja, doživljaja, odnosa koji se javljaju u prostoru doma ili prema njemu, među kojima treba istaknuti *uobičajenost* ili *ordinarnost* (King 2018[2005]). Ono što je obično, svima poznato, te time i neprimjetno, što omogućuje svakodnevno ostvarivanje planova, obaveza i želja, predstavlja osnovu, nultu točku iz koje se mjere intenziteti i predznaci drugih emotivnih silnica. U nastavku teksta ću izdvojiti one doživljaje koje sam zapazila kao istaknute ili potencirane upravo u okolnostima ratnog i poslijeratnog stanovanja, a odražavaju pretpostavku *običnog* stanovanja. Kao prvo, radi se o osjećaju *privatnosti* izazvanom u kontekstu ratnog i izbjegličkog stanovanja te o *solidarnosti* koja se razvija među sudionicima istih događanja. Osjećaj *udobnosti* pretpostavka je tvorbe doma te se u filmskim primjerima iskazuje kao sposobnost stanara da i u teškim uvjetima rekreiraju osjećaj „biti doma“, upravo teškoćama usprkos. Istaknut ću i *ljubav* kao osjećaj koji predstavlja ključnu emotivnu predodžbu tvorbe ideje i mjesta doma, pri čemu ću analizirati osjećaj ljubavi koji se razvija između stanara doma, ali i ljubavi stanara prema samom prostoru i mjestu doma.

²⁴⁵ Navedenu ću taktiku „afektivnog punjenja teksta“ primijeniti i u idućoj istraživačkoj cjelini *Mjerila i opsezi doma* u poglavljima posvećenima heterotopijama i utopijama doma koje, također, utjelovljuju afektivni, emotivni naboj (v. poglavlja 10.1. i 10.2.).

U tri izdvojena potpoglavlja analizirat ću afekte koji su ne samo dio afektivne geografije doma nego i sastavni dio filmskog pripovijedanja. Kao prvo, to je osjećaj *neudomljenosti*, bilo da se radi o stanovanju u vlastitom, privremenom ili tuđem domu. *Nedomski* ili *nedomni* (njem. *unheimlich*; engl. *uncanny*, *unhomely*) prostori stanovanja predstavljaju mjesta u kojima su izazvane osnovne predodžbe o domu, u kojima su prostor doma i/ili životi stanara ugroženi ili razoreni. Prijepornost ili dramatičnost *unheimlich* stanovanja, okolnosti koje su dovele do toga i akcije za ponovnom uspostavom onog *običnog*, predstavljaju pripovjedačku okosnicu ili temu brojnih filmskih priča.²⁴⁶

Specifičnost filmskog prikazivanja bilo kojeg prostora jest kreiranje njegovog ozračja, odnosno *atmosfera*. Atmosferu nekog prostora čini spoj i međuodnos prostornih karakteristika i opreme prostora, akcija koje se u tom prostoru odvijaju, aktera koji u toj akciji sudjeluju i međusobni odnosi svih navedenih faktora. Bilo da se radi o zvučnoj (glas, glazba, zvukovi) ili vizualnoj slici doma, filmski umjetnici *renderiraju*²⁴⁷ atmosferu prostora, kao i osobne i društvene okolnosti stanovanja protagonista. Kako bih detektirala odnos filmskih stanara prema prostorima njihovog nastanjivanja, analizirat ću filmskim alatima predočenu atmosferu.

Kao posljednje, afektivnu geografiju doma obuhvaćaju i koncepti osobnog i kolektivnog sjećanja kao i različite strategije i politike pamćenja upregnute u svrhu kreiranja određene, željene „slike o domu“. Budući da filmska umjetnost i sama predstavlja model tvorbe i posredovanja politika pamćenja, istražiti ću na koji način filmsko pripovijedanje koristi sjećanje kao motor pripovijedanja, ali i na koji način i samo postaje dijelom politika pamćenja. Nastavno na rad Yael Navaro-Yashin, u poglavlju ću koristiti afekt kao metodu za razumijevanje i konceptualiziranje osjetilnog okruženja analiziranih domova (usp. 2012: 20).

9.1. Afektivna geografija doma: osjećaj udomljenosti

Filmski radnici jedu na cesti, u haustorima, prljavim dvorištima, nekad iz tanjura, a nekad iz plastičnih posuda. Na tih nekoliko mjeseci postajemo obitelj, a cesta naš dom. Scenografska ekipa rijetko objeđuje s ostatkom ekipe budući da ili priprema idući objekt ili rasprema onaj već snimljen. To ima i svojih dobrih strana. Tako smo se znali pogostiti

²⁴⁶ O *unheimlich* prostorima predočenima u igranofilmskom mediju vidi knjigu Dwayna Averyja *Unhomely Cinema. Home and Place in Global Cinema* (2014).

²⁴⁷ Renderiranje je stručni termin koji se koristi u području digitalnog crtanja i modeliranja te označava prikazivanje objekata i prostora definiranjem njihove površine i izvora svjetla stvarajući time dojam trodimenzionalnosti, realističnosti i atmosferičnosti.

obrocima koje bi nam pripremili domaćini u čijim smo prostorima snimali ili čije smo stvari posuđivali. Pamtim pršut i pomidore kod jaseničkog župnika, jegulje ispod peke kod Ike i ranojutarnju janjetinu u „Anite“. Dok smo pripremali objekt „Vesnin stan“, svojoj sam scenografskoj ekipi (graditelj, patiner, nabavni, scenski, pomoćni, asistentica i još poneko) pripremala obroke. Scenografska ekipa okupljena u malo kuhinji, gradila je dom Vesni, ali i sebi. Jer svatko treba dom, po mogućnosti svaki dan.

Izrazi upućeni gostima poput „raskomotite se“ ili „osjećajte se kao kod svoje kuće“ predstavljaju poziv na, makar privremeno, *udomljenje* u kući domaćina. Udomljenost (engl. *sense of domesticity* ili *homeliness*) je jedan od osnovnih afekata stanovanja (usp. Rybczynski 1987) te ga čini široka lepeza pozitivno intoniranih emotivnih doživljaja koji ukućane vežu uz prostor doma poput nostalgije, privrženosti, ljubavi, čežnje, tuge, naslade, sreće, ugone, privatnosti, udobnosti, posvećenosti, ljepote i tako dalje, a koji su međuzavisni i međupovezani.²⁴⁸ Svakako, osjećaj udomljenosti je promjenjiv u smislu intenziteta, ali i predznaka (u jednom danu se može promijeniti od želje za odlaskom do čežnje za povratkom). Mladić Toni Požgaj je živio u limbu između želje da napusti roditeljski dom i osjećaja privrženosti i odgovornosti prema mlađoj sestri i majci koje bi, u nastupima PTSP-ludila, napadao otac („Ispod crte“, 2003). U radu ću pokazati kako je u filmovima u pravilu prikazan idealizirani model te se negativni predznaci javljaju ili rijetko ili zbog vanjskih čimbenika.

Osjećaj „biti doma“ može biti i *dislociran* (u prostornom i u vremenskom smislu) jer podrazumijeva ono gdje se čovjek najbolje osjeća, a ne ono gdje stanuje. Problem izbjeglog starijeg bračnog para Lesjak nije mogao biti njihov skladan bečki stan, nego činjenica da su se u svom osječkom domu osjećali bolje, o čemu govore riječi gospodina Lesjaka: „...*Lakše je pod granatama trčati u sklonište, nego ovdje sjediti i svaki sat slušati vijesti...*“ („Božić u Beču“, 1997).

Peter King ističe *običnost* (engl. *common*) kao temeljnu pretpostavku osjećaja udomljenosti, opisujući prostor doma kao nevidljivi stražnji plan, odnosno zaleđe za odvijanje svakodnevnog života (2018[2005]: 37).²⁴⁹ Međutim, *običnost* je prilagodljiv i rastezljiv koncept. Filmski primjeri prikazuju načine na koje se neobične okolnosti stanovanja pretvaraju

²⁴⁸ Radi se idealnoj slici doma u kojoj nisu naznačene negativne emocije poput straha, neugode, nedostatne privatnosti i sl. (afekt *neudomljenosti* obradit ću u poglavlju 9.3 Dom kao *unheimlich* mjesto).

²⁴⁹ „Obično“ je *ono usred čega smo, normalno stanje stvari*, ono što očekujemo od života oko nas (King 2018[2005]: 29-31).

u obične, kako postaju tzv. „novo normalno“.²⁵⁰ Čak i u slučajevima kada dom napuštaju, stanari sa sobom nose to svoje „obično“ stanovanje. Najupečatljiviji su primjer preostali stanovnici napadnutog i raketiranog Starog Rastovca koji su se kolektivno preselili ispod zemlje izgrađivši zemunice sa spavaonicama, kuhinjom, sanitarijama („Srce nije u modi“, 2000), kao i prognani Vukovarci koji su vagonima vlaka rekonstruirali topografiju svog grada („Vukovar se vraća kući“, 1994). Gospodin Nikola, pijanac i Srbin, sklonio se od rata i srpske mobilizacije u obiteljsku grobnicu gospođe Marije, nastojeći u grobu stvoriti dom i preživjeti rat („Vrijeme za...“, 1993). Na sličan način se u brojnim filmovima nastanjuju vojni združeni u neobičnim ratnim okolnostima kreirajući osjećaj udomljenosti.²⁵¹ Navedeno je posebno primjetno u filmovima „Živi i mrtvi“ (2007), „Broj 55“ (2014) i „General“ (2019).

U dosadašnjim sam analizama već detektirala neke od prevladavajućih afekata stanovanja. Tako sam *osjećaj sigurnosti* u domu analizirala u poglavlju o prvoj predodžbi doma kao mjesta zaštite. Poglavlje o domu kao mjestu pripadanja govori o ljubavi prema domu, *nostalgiji* i *domoljublju*. Povezan s time je i osjećaj *tuge* kod gubitka doma, kao i osjećaj *nesigurnosti* i *straha* kada dom počne popuštati pred vanjskim ili unutrašnjim okolnostima. U nastavku ću izdvojiti i analizirati još neke osjećaje ili afekte uočene u filmskim primjerima koji su u specifičnim uvjetima ratnih okolnosti – *izazvani* i *potencirani*, čiji intenziteti snažnije rezoniraju u ratnim okolnostima u odnosu na uobičajeno poimanje svakodnevice, a to su *privatnost*, *solidarnost*, *udobnost* i *ljubav*.²⁵²

9.1.1. Privatnost doma

Najviše volim šetati gradom u ljetna predvečerja kada se upale svjetla u sobama i širom otvore prozori kako bi ušlo malo večernje svježine. Grad se pretvori u ogromne videozidove na kojima se projicira svakodnevni život. Prebirem po policama i zidovima i pokušavam odgonetnuti tko su, gdje su bili i šta su radili moji sugrađani u bijelim potkošuljama i kućnim haljinama.

²⁵⁰ O praksama „novog normalnog“ diskutirala sam u poglavlju 8.3 „Novo normalno“: domovanje u ratnoj svakodnevi.

²⁵¹ Peter King navodi upravo vojnike kao primjer stanara koji, zbog čestih premještanja, svoje „obično“ stanovanje nose *u sebi*, lako se prilagođavajući promjenama (2018[2005]: 35).

²⁵² O osjećajima koji se razvijaju *u, o i prema* domu detaljno je studiju napisao Witold Rybczynski (1987) *Home: A Short History of an Idea*. O osjećajima privatnosti i solidarnosti u domu vidi i Mary Douglas (1991), David Morley (2000), Peter King (2018[2005]).

Film „Isprani“ (1995) Zrinka Ogreste prati sudbinu lepeze likova radničkog gradskog okruženja u Zagrebu, glavnom gradu koji nije direktno pretrpio ratna razaranja i okršaje. U fokusu priče je Jagoda koja živi u stanu s ocem umirovljenikom, bolesnom i nepokretnom majkom, zaposlenim bratom i stricem prognanikom. Jagoda nema vlastiti osobni prostor. Njezin je krevet zastorom odijeljeni od dnevnog boravka u kojem leži njezina majka. „*Da mi je samo mira i tišine!*“, viknula je Jagoda na svoje roditelje u jednoj od svađa. Pokušava učiti u kuhinji, ali u kuhinji na ležajevima spavaju brat i stric. Osim toga, Jagoda je zaljubljena u Zlatka, vojnika HV-a, koji živi u vojarni, ali nosi i traume mučenja u ratnom zarobljeništvu. U pokušaju da pronađu mjesto za nježnosti i intimne odnose, Zlatko i Jagoda će proći nekoliko neugodnih vanjskih i unutrašnjih prostora pri čemu se njihova zaljubljenost pretvara u grč i gorčinu te napokon puca. Zlatko govori Jagodi kako mašta da imaju nešto poput kutije šibica, da mogu tamo biti deset dana zajedno, dan i noć. Ona nadodaje da neće nikoga puštati unutra, napisat će na vratima „Otputovali na godinu dana!“ Zlatko se sjeća kako je jedan koji je s njim bio zarobljen, isto tako maštao te zaključuje kako „*ljudi uvijek sanjaju isto*“. Cijeli je film na neki način potraga i potreba protagonista za privatnošću, odnosno za prostorom koji pruža takav potencijal, makar kako malen ili skučen bio.²⁵³

Privatnost doma, prema Davidu Morleyu, predstavlja ključni element kućnog života koji članovima kućanstva osigurava vođenje odabranog života bez osude drugih (2000: 29). Vidljivo je to i u drugim filmskim primjerima. Tako se gospođa Vesna u privatnosti svog doma mogla pogledati u ogledalo, provjeriti kako izgleda u donjem rublju, koliko je još uvijek privlačna; samo je u domu mogla telefonski razgovarati sa svojim bivšim mužem, osuđenim srpskim ratnim zločincem, opustiti se i razmisliti u tišini („S one strane“, 2016). Djevojka Nataša u krhotinama svog doma spava sa svojom majkom u krevetu smještenom u kuhinji te po noći tiho masturbira; blizina mladića Ante, angažiranog na obnovi njihove kuće, istovremeno ju je uznemirila i uzбудila te će trenutak kada majka ode, iskoristiti kako bi s njim vodila ljubav („Zvizdan“, druga priča, 2015).

Kako je već navedeno u analizi liminalnih prostora i elemenata doma (v. poglavlje 7.2.1 Simbolički i liminalni elementi arhitekture doma), različiti otvori, pukotine, ključanice, razmaknuti zastori i sl. narušavaju privatnost doma. Vjeri Kralj je granata probila zid dnevnog boravka te tako otvorila pogled s ulice ravno u njezin život („Korak po korak“, 2011). Razmaknuti je zastor na prozoru omogućio da bivši srpski vojnik, ubojica i silovatelj Mihajlo

²⁵³ Sličan problem ima i Jagodin brat Tukša koji je stupio u ljubavnu vezu sa suprugom kolege s posla, s kojom međutim ne može započeti zajednički život bez nekog prostora. Kako bi riješio problem stanovanja sa ženom koju voli, Tukša je postao *cinke* kolega s posla, dobivši za to obećanje trosobnog stana („Isprani“, 1995).

prepozna djevojku Anu, žrtvu i svjedokinju njegovih djela („Prepoznavanje“, 1996). Također je iz filmskih primjera vidljivo kako je model privatnosti društveno i kulturno propisan. U prethodno spomenutim „Ispranima“ Jagodino inzistiranje na vođenju ljubavi na javnom mjestu, Zlatko doživljava kao znak poremećenosti („Isprani“, 1995).²⁵⁴ Jednako se tako voajerizam, promatranje tuđe privatnosti, smatra devijantnim pa i kažnjivim, ponašanjem. U filmu „Nije kraj“ (2008) je pogled hrvatskog vojnika Martina u privatnost doma srpskog paravojnog zapovjednika i njegove žene Dese kroz snajperski nišan omogućio Martinu da se, vidjevši je u privatnosti njezinog doma, zaljubi u Desu. Promatranje ljudi u njihovom privatnom okruženju postat će i Martinova poslijeratna profesija te će, za novčanu nadoknadu, uhoditi preljubnike. Privatnost je u filmskim domovima prikazana kao podrazumijevana te njezin nedostatak predstavlja okosnicu pripovijedanja u nekoliko primjera. Također, privatnost je u kontekstu ratnog stanovanja ugrožena te rezultira napuštanjem doma ili tragičnim ishodom po protagoniste. U pojedinim je primjerima narušena privatnost rekonstruirana. Tako je Vjera sanirala rupu u zidu uz pomoć susjede Mare što ukazuje na drugi sastavni elementa afektivne geografije doma, a to je *solidarnost*.

9.1.2. *Solidarnost u domu*

Kada smo prije petnaestak godina adaptirali i dograđivali kuću, udomili su nas prvi susjedi i ne samo nas nego i sve naše stvari. Kao vojni zapovjednik, mogla sam s njihovog balkona zapovijedati vojskom radnika. Tako smo se i sprijateljili. Nije bilo sočnog roštilja ili toplog kolača koji nije bio prenesen preko ograde. Iako susjeda više nema, još uvijek postoji otvor u ogradi i stazica popločena ciglom s obje strane.

Marcel Mauss definira solidarnost u domu kao „oblik darovne ekonomije“ (prema Morley 2000: 18). Radi se o obliku uzajamne pomoći, dogovoru, razumijevanju s ciljem zajedničke dobrobiti (ibid.; v. i Douglas 2012[1991]: 50-54). Premda je radnja filma „Korak po korak“ (2011) fokusirana na sudbinu gospođe Kralj u ratom zahvaćenom gradu, prikazana je i povezanost nje sa susjedom Marom s kojom dijeli novosti, brige, obroke te su jedna drugoj pomoć i utjeha. Obje su povezane i sa susjedom Draganom s kojim, bez obzira na to što je on

²⁵⁴ U svratištima srednjeg vijeka je bilo prihvatljivo da neznanci spavaju u istom krevetu ili da se gosta smjesti u vlastiti krevet (usp. Rybczynski 1987). Međutim, u suvremenom se društvu privatnost iskazana u javnom prostoru smatra neprijemnom, društveno neprihvatljivom ili s druge strane namjernom provokacijom ili umjetničkom akcijom (primjer hrvatskog konceptualnog umjetnika Tomislava Gotovca koji je ranih 1960-ih godina izašao gol na ulice Zagreba).

srpske nacionalnosti, dijele sudbinu. Navedeno je zorno predočeno u sceni kada sve troje sjedaju za prostrt stol u podrumu gospodina Dragana simpatično se prepirući oko bačve s kiselim kupusom. Na sličan način je prikazana solidarnost koja se razvila između svih onih koji su, usprkos opsadi, odlučili ostati u gradu Dubrovniku, pa se tako nižu prizori u kojima se ljudi okupljaju u kafiću, druže i tješe, slušaju glazbu, sudjeluju u ispraćajima, piju šampanjac (jer ga ima, za razliku od vode), a Ana i Ive su uz svijeće i zaplesali („Dubrovački suton“, 1999). Bivši branitelj Mirko, bez ikoga svoga, ponudio je svoj dom ilegalnoj kineskoj migrantici koja je prelazeći granicu izgubila oca; u finalnom obračunu s krijumčarskom i kriminalnom organizacijom, osigurat će joj i put prema Europi, u novi dom („Put lubenica“, 2006).

Afekt solidarnosti je združio sve prikazane filmske ratne zdruge, možda najjasnije izraženo u filmovima Kristijana Milića „Živi i mrtvi“ (2007) i „Broj 55“ (2014).²⁵⁵ Replika izgovorena u filmu „Živi i mrtvi“: „...*Ovo je vrijeme u kojem se ne zna tko će se nakuhati čorbe, a tko će se najesti!*...“, označava solidarnost koja se razvija čak i između suprotstavljenih vojnih snaga, a izgovorena je u trenutku kada su vojnici jedne strane osvojili položaj druge strane te se najeli toplog variva koje se kuhalo na tuđoj vatri. Solidarnost prevladava i u trenutku kada treba prešutjeti zločin kao što je to ubojstvo civila srpske nacionalnosti („Svjedoci“, 2003) ili mučenje i ubojstvo zarobljenih neprijateljskih vojnika („Crnci“, 2009). Vojnička solidarnost opstaje i nakon rata kada bivši branitelji nastoje jedan drugome pomoći kao što je to prikazano u filmovima „Prezimiti u Riu“ (2002) i „A bili smo vam dobri“ (2021).

U nekim će slučajevima upravo nedostatak solidarnosti i razumijevanja za traume iz ratne prošlosti, razoriti domove u miru. Slučaj je to s Ivanom koji se iz rata nije vratio u svoj dom gdje je živio sa suprugom i sinom, nego u roditeljsku kuću u kojoj je odrastao („Ničiji sin“, 2008). Nedostatak solidarnosti u novom vremenu za stradanja i postignuća branitelja, ojadio je junake recentnih filmskih ostvarenja „A bili smo vam dobri“ (2021) i „Šesti autobus“ (2022).²⁵⁶ Isto je tako vrlo brzo nestalo solidarnosti za sudbinu izbjeglica („Hotel Pula“, 2023). Afekt solidarnosti jača u trenucima neposredne ugroze za život i dom, posebno u situacijama kada postaje razumljivo da svaki pojedinačni doprinos zajednici čini grupu snažnijom. Međutim,

²⁵⁵ Osim filmova Kristijana Milića tu su i sljedeći: „Vrijeme za...“ (1993); „Cijena života“ (1994); „Anđele moj dragi“ (1995); „Božić u Beču“ (1997); „Bogorodica“ (1999); „Srce nije u modi“ (2000); „Nebo sateliti“ (2001); „Prezimiti u Riu“ (2002); „Svjedoci“ (2003); „Tu“ (2003); „Ispod crte“ (2003); „Ničiji sin“ (2008); „Broj 55“ (2014); „General“ (2019); „A bili smo vam dobri“ (2021); „Šesti autobus“ (2022).

²⁵⁶ Samo se usputno prikazuje solidarnost šire zajednice u obliku organiziranja i slanja humanitarne pomoći, uglavnom vezane uz hranu i higijenske potrepštine („Isprani“, 1995; „Nebo sateliti“, 2001). Čak je i psić Dođidođi (nazvan tako jer se na taj poziv odazvao i prišao), došao do konzerve pseće hrane preko humanitarnih organizacija („Korak po korak“, 2011). Manipulacija humanitarnom pomoći u Domovinskom ratu jedan je od kriminalnih poslova kojima se bavila zločinačka organizacija pod vodstvom Vere Kralj („Treća žena“, 1997).

kada neposredna opasnost prođe, tada izostaje međusobna podrška, pojedinačni interesi dolaze u prednji plan, brakovi se raspadaju, konstrukt doma se ruši.

9.1.3. *Udobnost doma*

Meni je moj dom baš lijep. Uopće mi nije „udobno“ klečati na kuhinjskom podu i ribati fuge na najljepšim mozaik-pločicama koje ste ikada vidjeli. Ipak, ne bi ih mijenjala nizašto na svijetu upravo zato što su - najljepše.

Premda zatočeni u *drugom* domu (prostoriji u napuštenom industrijskom kompleksu), Anti i Dušku je za udomljenje trebalo: 2 kreveta, 1 televizor, 1 stol i 2 stolice, 1 vješalica, 1 wc školjka, 1 domoljubni plakat, 1 pečeni odojak i 1 gajba pive („Dva igrača s klupe“, 2005). Navedeni elementi su bili dovoljni da se Ante i Duško osjećaju *udobno*, odnosno da se i u zatvor upiše osjećaj doma. Udobnost ili komfor²⁵⁷ podrazumijeva dostupnost pomagala koja život u domu čine jednostavnijim, koja zadovoljavaju različite potrebe nastanjivanja. Koncept udobnosti doma proizlazi iz različitih čimbenika od instalacijskih i infrastrukturnih sustava, rasporeda i unutrašnjeg uređenja pojedinih prostorija, do udobnosti naslonjača i mekoće jastuka, obuhvaćajući naposljetku i estetske osobine elemenata doma.²⁵⁸

Usprkos ratnim uvjetima neki domovi odišu udobnošću i skladom. Polica ispunjena knjigama u Vjerinom dnevnom boravku u polurazrušenom gradu stvara osjećaj da znanje i dalje predstavlja kapital za preživljavanje („Korak po korak“, 2011). Malena zelena biljka na balkonu gospođe Vesne („S one strane“, 2016) i lončanice s cvijećem na prozorima vlaka „Vukovar“ („Vukovar se vraća kući“, 1994), sugeriraju nadu u mogućnost nadilaženja teškoća i stvaranje *drugog* doma. U kuhinjskom kredencu susjede Ruže stoji šareni raspareni porculan; upravo u toj kuhinji utjehu nalaze Toni i njegova majka Dragica nakon agresivnih ispada supruga Ivana kao posljedica ratnog ranjavanja u glavu („Ispod crte“, 2003). No, sama udobnost i estetika nisu dovoljni da bi neko mjesto postalo domom. Tako niti prostrt stol u vagonu nije pomogao Vinku i Jelki nadići traumu prognanstva iz Vukovara, kao što niti gornjogradska vila starozagrebačke utjecajne obitelji Ivana Požgaja nije pružila utočište Ivanovoj Dragici i njihovoj djeci („Vukovar se vraća kući“, 1994 i „Ispod crte“, 2003).

²⁵⁷ Pema tumačenju Witolda Rybczynskog, riječ udobnost ili komfor se, vezano za opise kućnog života, pojavila tek u 18. stoljeću, ne zato što dotadašnje stanovanje nije bilo komforno, već zato što stanari nisu posjedovali svijest o komforu kao objektivnoj ideji stanovanja (1987: 20).

²⁵⁸ Beatriz Colomina ističe i element kontrole nad kućom kao važan za osjećaj udobnosti (2012[1994]: 252-3).

U nekoliko je filmskih primjera, međutim, upravo suprotnost udobnosti osnažila osjećaje prema domu. Neudobnost krškog krajolika, pretvara se u *vezanost usprkos* kao što je to u slučaju filma „Kad mrtvi zapjevaju“ (1998). Film svjedoči o tome kako su mnogi, kako bi preživjeli, bili prisiljeni napustiti svoj zavičaj. No, upečatljiva je slika grubih (pokojnih) muškaraca koji u nadrealnoj filmskoj slici, na berlinskim ulicama izvikuju rere i gange, da bi u konačnici svi završili na bijelom kamenu svog kraja (u zadnjem prizoru im se pridružio i pokojni Cinco). Već su spomenuti brojni filmski junaci koji su se, premda su imali osnove za tvorbu doma izvan domašaja rata, vratili u svoj dom. Radi se o svojevrsnom osjećaju inata proizašlom iz afektivnih veza pripadanja određenom toposu doma. Grad Dubrovnik se u ratnim godinama, bez obzira na ratna stradanja i gubitke, sa svojim društvenim životom, međusobnom pažnjom i plesom uz svijeće, u filmskim prikazima čini udobnijim mjestom, nego grad Mostar poslije rata u kojem gospodin Slavko danima iščekuje telefonski poziv kako bi riješio administrativne probleme („Dubrovački suton“ i „Obrana i zaštita“). U analiziranim je filmovima udobnost doma manje vezana uz fizičke elemente i estetske karakteristike, a znatno više uz svojevrsni osjećaj inata i ustrajnosti da se ostane u mjestu doma, *neudobnosti usprkos*.²⁵⁹

9.1.4. Ljubav u i prema domu

Moja mama svako proljeće instalira pojilicu za pčele u vrtu, a one zauzvrat oprasuju njen povrtnjak. Namjesti i mali bazen da se „koseki“ mogu kupati. Hrani poskrivečki i šugavog mačora iz susjedstva. Kada padne snijeg, svuda postavi hranilice za ptice. A onda s metlom zaogrnutu dežura kako bi osujetila pokušaje istog tog mačora da ulovi slasni pernati zalogaj.

Afekt koji pokreće gotovo svaki dom, pa tako i onaj filmski, je *ljubav*. U scenskim domovima Domovinskog rata najsnažnije je izražena roditeljska ljubav, posebno ona majčinska. Majke s ljubavlju odgajaju svoju djecu, uglavnom sinove, štite ih i njeguju te potom često polažu na oltar domovine.²⁶⁰ Majka Marija je pokušala od rata spasiti svog sina kupivši mu kartu za

²⁵⁹ U brojnim se filmovima predstavlja i afekt otpora svemu negativnom i nasilnom, pri čemu prostor doma postaje simbolički lokus određenih vrijednosti, navika, uspomena (usp. hooks 1990; 2009a). Afekt otpora, odnosno obrane doma, istaknuti je pokretač u ranijoj fazi filmova posvećenih temama iz Domovinskog rata. Tema otpora patrijarhalnim navikama i tradicionalnim rodnom podjelama kroz osamostaljenje žena (usp. Ginsburg 2012[2000]) javlja se u novijim filmovima među kojima je najistaknutiji primjer priča o supruzi i majci u napadnutom gradu („Korak po korak“, 2011).

²⁶⁰ U ratnim filmovima gotovo da nema kćeri u glavnim ulogama, nema djevojčica niti djevojaka. Kćeri su uglavnom okarakterizirane kao buntovnice („Prepoznavanje“, 1996; „Dubrovački suton“, 1999; „Oprosti za kung

Njemačku, a kada je poginuo, njegovo je tijelo odlučila sama položiti u obiteljsku grobnicu u njihovom razrušenom Vidovu („Vrijeme za...“, 1993). Majka Ika uspjela je spasiti svog sina, dječaka Jerka, smjestivši ga u košaru na magarcu („Anđele moj dragi“, 1995). Majka Vjera je bila spremna učiniti sve kako bi sinu, hrvatskom branitelju, nabavila pancirni prsluk; upravo je zbog toga da bude blizu i na pomoć sinu, ostala u napadnutom gradu („Korak po korak“, 2011). Majka Marija je za svog sina bila spremna učiniti još više, pa i žrtvovati nedužnu djevojčicu, svjedokinju ubojstva koje je počinio njezin Joško („Svjedoci“, 2003). Majka Vera je svoj život podredila brizi za sina i kćer (drugog sina je izgubila) pomažući im oko zaposlenja, osamostaljenja, odgoja djece („S one strane“, 2016).

Očinska ljubav je znatno manje prisutna, često vezana uz ljubav i odanost prema domu, domovini i određenim političkim uvjerenjima. Dok majka moli Ivana da ostane u Beču i da se ne vraća na front, otac ga bodri i potiče da se vrati i sudjeluje u obrani („Božić u Beču“, 1997). Vinko sa svojim sinom mašta o povratku u Vukovar, čak s njim poduzima opasan korak prilaska Vukovaru, kako bi ga barem vidjeli („Vukovar se vraća kući“, 1994). Očevi Ivanu i Marini brane vezu zbog vlastitih nasuprotnih političkih uvjerenja („Priča iz Hrvatske“, 1991). Međutim, gospodin Blaž Gajski je, prerušen u pukovnika JNA, ušao u kasarnu majora Alekse Milosavljevića kako bi izvukao sina, ročnika JNA, ali i kompletno vojno naoružanje; gospodin Blaž je obećao ženi da se neće vratiti kući bez sina te je tako i bilo („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996). Tu su još i Grga, opisan u prvoj istraživačkoj cjelini (v. 6.1 Dom kao mjesto zaštite i sigurnosti), koji je, kako bi se svidio svojoj kćeri, provalio u mafijaški stan prikazujući ga kao svoj dom („Prezimiti u Riju“, 2002) te Duško Katran koji je pristao na haški zatvor kako bi osigurao financijsku sigurnost kćerkici Ingrid („Dva igrača s klupe“, 2005).

U analiziranim se filmovima također primjećuje nedostatak romantične ljubavi, odnosno ako je i ima, rezultira prekidom ili tragičnim ishodom. Prethodno je opisan raspad ljubavi između studentice Jagode i vojnika Zlatka („Isprani“, 1995). Snažno su se voljeli muslimanka Safija i pravoslavac Slavo, ali njihova ljubav nije uspjela savladati društvene i kulturne granice („Halimin put“, 2012). Tragično je, i to pogibijom pred očima voljene žene, završila ljubav između Ane i Ive („Dubrovački suton“, 1999), Jelene i Ivana („Zvizdan“, prva priča, 2015), supružnika Ane i Kuzme („Bogorodica“, 1999). Marinko je cijeli život volio Stanu, bez obzira na to što se ona, nakon što je bio prisiljen pobjeći iz zemlje u vrijeme jugoslavenskog režima, udala za drugoga („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998).

fu“, 2004) ili pripadaju antagonističkim obiteljima („Priča iz Hrvatske“, 1991; „Zvizdan“, 2015; „S one strane“, 2016).

Brojni su se parovi raspali uslijed ratnih trauma. Darkov otac, bez obzira na nježnu ljubav supruge, nije mogao zamisliti budućnost bez svog Vukovara („Vukovar se vraća kući“, 1994). Ivan Lesjak se nakon blagdana vratio iz Beča i otišao na front napustivši Marinu u koju se zaljubio („Božić u Beču“, 1997). Čak je trojicu muškaraca, dok su ratovali, u njihovim domovima zamijenio drugi muškarac (a njihovu djecu drugi otac) („Tu“, 2003; „Dva igrača s klupe“, 2005; „Ničiji sin“, 2008). Mnoge su filmske ljubavi završile opresijom i nasiljem ili jednostavno šutnjom između supružnika. Ratni invalid Ivan izmučen sjećanjima i zaostalim gelerima u glavi, u nastupima je ludila do iznemoglosti tukao svoju suprugu Danicu („Ispod crte“, 2003), dok prognani branitelj Filip i njegova supruga Sofija uglavnom sjede, piju kavu, puše i šute („Most na kraju svijeta“, 2014).

Martin Gajski bi se gotovo mogao nazvati romantičnim junakom („Nije kraj“, 2008). Martin je u ratu bio snajperist te je, po zadatku, ustrijelio neprijateljskog zapovjednika Vojvodu. Međutim se, čekajući da Vojvoda dođe kući, zaljubio u njegovu nevjestu Desu. Nakon rata, Martin je pronašao Desu usred beogradskog podzemlja, na prevaru došao do novca da bi ju otkupio, doveo u svoj dom i osvojio. Martinu uz bok stoje i Ante Jukić i Duško Katran („Dva igrača s klupe“, 2005). Njih će dvojica, Ante iz ljubavi prema majci i Ukrajinki Steli, a Duško iz ljubavi prema kćerkici Ingrid, skupo prodati svoju slobodu i završiti u Haagu kao ratni zločinci, sve kako bi osigurali bolji život onima koje vole.

Afekt koji, međutim, prevladava u analiziranoj građi, ljubav je prema domu, zavičaju, domovini koja pokreće i motivira većinu protagonista. Ljubav stanara prema prostoru stanovanja u pojedinim je analiziranim filmovima vidljiva iz njihovog odnosa prema kućama i stanovima koje nastanjuju, iz načina na koji su s ljubavlju uređeni i održavani kao i iz emotivnog odnosa prema životu koji im omogućuju. Privrženost i pažnju prema svojim domovima iskazuju pravoslavna i muslimanske obitelji u filmu „Halimin put“ (2011) ili obitelj gazde Stevana u Baranji („Cijena života“, 1994). No, filmski primjeri s takvim motivima ipak su relativno rijetki. Razloge nedostatka više primjera (govornih ili slikovnih) tumačim na dva načina. Kao prvo, velika je većina domova glavnih junaka pretrpjela ratne pljačke, devastacije i protjerivanje stanara. Analizirani filmovi rijetko prikazuju dom prije progona ili uništenja, uglavnom počinju „ravno u glavu“ trenutkom obezdomljenja glavnih protagonista. Tako emotivni odnos stanara prema svom domu vidimo tek suočenjem s uništenim domom, odnosno iskazivanjem ljubavi kroz bol gubitka. Potresni su prikazi tuge nad činjenicom da se netko iživio nad prostorom njihova doma i svojevrсно suosjećanje s prostorom i predmetima koji su tako grubo uništeni. Takvi se osjećaji mogu čitati iz pogleda protagonista kada su ugledali svoj dom: gospođa Marija („Vrijeme za...“, 1993), prognani Vukovarci („Vukovar se vraća kući“, 1994), Desa („Nije

kraj“, 2008), Nataša i njezina majka („Zvizdan“, druga priča, 2015), Olivija („Šesti autobus“, 2022). Uglavnom se radi o ženskim junakinjama koje su, osim bez doma, ostale i bez svojih muških partnera ili očeva s kojima bi obnova bila izglednija. Emotivni naboj nosi i, već citirani, objektivni pogled kamere na niz razorenih, spaljenih, napuštenih, opustošenih kuća u intermezzima između priča u filmu „Zvizdan“ (2015). Drugi je mogući razlog u tome da ljudi postaju svjesni ljubavi prema svom domu tek onda kada prestane postojati onakav na kakav su navikli, tek nakon što su ga poharali i u njemu ostavili trag tuđi ljudi.

Navedene sastavnice afekta udomljenosti (privatnost, solidarnost, udobnost, ljubav prema sustanarima, ljubav prema prostoru doma) u međuzavisnom su odnosu. Privatnost i udobnost su u ratnim uvjetima izazvane, dovedene u pitanje, štoviše poništene (posebno vidljivo kod stanovanja vojničkih zajednica). Međutim, upravo uslijed tih procesa ili usprkos tim procesima, u domu jačaju solidarnost i ljubav, pri čemu su osjećaji privatnosti i udobnosti više (premda ne isključivo) vezani uz odnos prostora i stanara, dok se osjećaji solidarnosti i ljubavi u većoj mjeri manifestiraju kroz obiteljske odnose. Upravo se suprotan učinak događa u poslijeratnim okolnostima.

9.2. Atmosfera prostora doma

Zagreb je moj grad, osjećam ga, osjećam njegove mijene i promjene. Pamti on mene od malih nogu na putu od Trga do Preradovićeve ili tamo oko mog zrinjevačkog paviljona (ima ploča, sve lijepo piše). Pamti me jutrom kako trčim Kačićevom, a onda povratak okolnim putem preko „Kaveza“ sa šašavom žirafom na tubi za nacрте i rajšinom uperenom u budućnost. Dogovori „ispod sata“, na istom mjestu prosvjed za Stojedinicu 1996. godine i doček Vatrenih 2018. godine. Znam točno što sam rekla u Gajevoj jednog sparnog popodneva; tom stranom rijetko prolazim. Al zato me u Teslinoj uvijek dočeka osmeh najbolje prijateljice koje više nema. Isto tako, precizno pamtim koordinate važnih događaja ili razgovora, sastanaka i rastanaka u svim mojim domovima, „štih probu“ za useljenje i „I loved you all the way“ za 50. rođendan. Tu je još uvijek i tata. I taj moj tako voljeni.... A i moja buntovnica Bela. I moja dušica je tu negdje, samo on voli biti u svom svijetu. Projektiram uz pisanje svoj budući dom. Već sada planiram zone za druženja, povjerljive razgovore i osamu. Crtam puno sreće i smijeha, poglede kroz prozore, listove na stablima. I mjesto za mamine tikvice i paradajze, bez njih ne može.

U kulturnoantropološkim krugovima atmosfera se često definira kao sveobuhvatna karakteristika prostora koja doprinosi ukupnom doživljaju nastambe te utječe na i/ili odražava

raspoloženje stanara (ili posjetitelja) (usp. Rybczynski 1987; Pennartz 1999: 95; Cieraad, ur. 1999; Bendix 2019: 15).²⁶¹ Atmosfera prostora doma obuhvaća arhitektonske karakteristike, topografski položaj, raspored predmeta, brojnost elemenata i ljudi, kao i odnose između navedenog te se opisuje riječima poput: ugodno, neugodno, zagušljivo, prozračno, ustajalo, učmalo, skućeno, prostrano, pretrpano, oskudno, toplo, domaće, obiteljsko, toksično itd. Iz navedenog proizlazi da atmosfera prostora doma, objedinjujući fizičke, estetske i perceptivne elemente, utječe na specifičan doživljaj, odnosno iskustvo određenog mjesta stanovanja. Filmski teoretičari i kritičari koriste izraz „atmosfera slike“ opisujući i analizirajući rad direktora fotografije. Međutim, atmosferu filmske slike čine i boje, strukture i teksture, omjeri i odnosi, uzbibale tkanine, linije, pukotine, prozori, prolazi, kolonade, krošnje, oblaci i sl.²⁶² Film „Vrijeme za...“ (1993) Oje Kodar pripada u tzv. „filmove propagande“ (Pavičić 2011) te se danas teže gleda. No, kada se isključi ton, slike porušenog Vidova, crnog konja zagledanog kroz prozor u opustošenu kuću ili prevaljenog raspela s Kristom na katoličkom groblju, odzvanjaju melankolijom. Upečatljivu atmosferu nose i prizori, da nabrojim samo neke, improviziranih nastambi u filmu „Nebo sateliti“ (2001), hitchcockovski avetinjske kuće uz jezero („Put lubenica“, 2006) ili zrnaca prašine uperenih u bezbrojne vunene pulovere („Halimin put“, 2012). Atmosfera slike jedan je od osnovnih alata filmskog pripovijedanja, odnosno kreiranja emotivnog ozračja pojedinih prizora, likova ili cjeline filmskog djela.

Veliki dio atmosfere filmskih prostora nose odluke o godišnjem dobu, dobu dana ili noći, blagdanima i svetkovinama, toplini ili hladnoći i drugim vremenskim uvjetima poput kiše, vjetra ili snijega. Niti kiša niti snijeg ne padaju slučajno u filmskom kadru. Na kontinentalnim filmskim ratištima je uglavnom jesen ili zima, kada krošnje na nebu iscrtavaju nepravilne crne linije, a ramena se natope kišom ili snijegom („Crnci“, 2009; „Halimin put“, 2012; „Most na kraju svijeta“, 2014), kada su duboke brazde neobrađenih njiva zaleđene („Božić u Beču“, 1997; „Korak po korak“, 2011), a brdski lanci ogoljeli i vjetroviti („Živi i mrtvi“, 2007). Na dalmatinsko-zagorskim filmskim ratištima prevladavaju bjelina, vrešina i zapara. Cijeli jedan film ključa u sam zvizdan („Zvizdan“, 2015). Božićno ozračje obojilo je Beč i hotel na Jadranu („Božić u Beču“, 1997; „Anđele moj dragi“, 1995), ono uskršnje je uokvirilo raspon od desetak

²⁶¹ Leksem *atmosfera* znači i prilike, raspoloženje, dojam, impresiju. Izraz koji se također koristi je *stimung*, germanizam (njem. *Stimmung*) koji označava opće raspoloženje, ugođaj prostora, osobe, pa i umjetničkog djela ili karakteristike neke sredine (usp. Anić 2006 i Klaić 1972). Koncept atmosfere je ušao u upotrebu preko nizozemske riječi *gezel-ligheid* (na engleski se prevodi kao *pleasantness*).

²⁶² Po osobnom iskustvu, direktor fotografije je svojevrsni „čarobnjak svjetla“ koji izvlači na svjetlo ili utapa u mrak likove, predmete, predjele, ali atmosferu slike zajedno grade svi filmski autori, uključujući i glumce koji svojim tehnikama, gestom, mimikom i glasom boje i pune prostor.

godina u domu Barićevih („Priča iz Hrvatske“, 1991), a spomen na sve svete povezao dvije desetljećima odvojene generacije ratnika i dva rata („Živi i mrtvi“, 2007). Upečatljiva je slika, već spomenutog (v. 8.3 Slavljeničke i komemorativne prakse) crkvenog ispraćaja poginulog Darka u filmu „Vrijeme za...“ (1993) koja se odvija u djelomično razrušenoj crkvi dok pada kiša po crnim kišobranima, drvenom raspelu i hrvatskoj zastavi prebačenoj preko lijesa.

Osnovu atmosfere svakog filmskog doma čini svjetlo, uključujući i ono od Sunca i Mjeseca. Uobičajeni arsenal kod opremanja objekata čine stolna, podna, radna, stropna rasvjetna tijela, papirnata, metalna ili staklena sjenila te žarulje različitih toplina i jačina. Često se objekt namješta po izvorima svjetla, pa se podmetne komoda na mjesto gdje bi trebala stajati određena svjetiljka.²⁶³ Kada se pažljivije analiziraju filmski domovi, može se uočiti da posjeduju neuobičajeno velik broj rasvjetnih tijela. Primjeri su zagrebački donjogradske stan kriminalke Vere Kralj („Treća žena“, 1997) i minhenski stan „Švabice“, gospođe koja je pozvala udovca Luku na večeru („Priča iz Hrvatske“, 1991). S druge strane, jedna lampa u Mirkovoj kući uz jezero, ujedno je i jedini znak života koji svijetli u mračnoj noći („Put lubenica“, 2006). Svijeće u gradu Dubrovniku pod opsadom daju posebnu atmosferu obiteljskoj večeri u Trstenom („Dubrovački suton“, 1999).

Čest element gradnje atmosfere filmskog doma su i tkanine, posebno zavjese. Zavjese pomalo skrivaju, pomalo otkrivaju, propuštaju meko difuzno svjetlo i projiciraju uzorke po zidovima. Na prozoru prethodno spomenute Mirkove kuće vise nježne čipkane bijele zavjese kao posljednji trag negdašnjeg obiteljskog okruženja („Put lubenica“, 2006). Bijele čipkane zavjese krasi i prozore kuće u koju su se sklonili opkoljeni branitelji u filmu „Broj 55“ (2014): kod svake eksplozije lagano, poput oblaka, polete po prostoru; bivaju probušeni i polomljeni neprijateljskom paljbom; padaju, sve više otvarajući pogled u unutrašnjost kuće. Budući da su zavjese najljepše kada ih oživi lagani povjetarac, mnogo sam puta ležala na podu (da me ne uhvati oko kamere) i lagano kartonom raspuhivala zrak (nije to posao scenografa, ali ja to volim, koreografiram zastore kao da dirigiram vjetrima i dušama). U noći, kad Vesna leži u svom krevetu i preko mobitela razgovara sa „Žarkom“, zavjese na balkonskim vratima lagano podrhtavaju („S one strane“, 2016). To ja ležim s kartonom i nastojim da zastori *izgovaraju* „Žarkove“ riječi.

²⁶³ *Kada me za vrijeme snimanja redatelj zatražio ukrasni predmet koji bi mogao zveckati, sjela sam u auto, odjurila doma i uzela svoju unikatnu lampu sa stakalcima. I eno je, moja lampa, u djeliću kadra zvecku u noći.*

9.2.1. Filmske taktike tvorbe atmosfere prostora

U procesu proizvodnje filma postoji tzv. „usvajanje objekta“, odnosno pregled i odobrenje objekta koji je scenografija uredila za snimanje.²⁶⁴ Usvajanju prisustvuje kompletna scenografska ekipa za slučaj da nešto treba promijeniti ili doraditi. Bez obzira na to što je svaki objekt unaprijed nacrtan i dogovoren, a važni rekviziti odabrani i odobreni, postoji izvjesna nervoza u nas scenografa, slična osjećaju premijere ili otvorenja izložbe. Budući da usvajanje, kao i premijera, mogu završiti i zadovoljstvom i čuđenjem, tapšanjem i odmahivanjem, scenografi su razvili i određene prezentacijske taktike.²⁶⁵ Jedan od primjera je usvajanje objekta „Vesnina stan“, stana glavne protagonistice u filmu „S one strane“ (2016) redatelja Zrinka Ogresta na kojem sam radila kao scenografkinja. Budući da po scenariju „Žarko“ hvali miris Vesninih kolača, za to famozno „usvajanje“ sam u Vesninoj kuhinji ispekla kolač i to s puno vanilina šećera, tako da je cijeli stan zamirisao. Onda sam ga toplog ponudila „procjeniteljima“. Naravno, objekt je usvojen, a mi smo dokasna sjedili u „Vesninoj kuhinji“, jeli kolače, pili čaj i pričali, o čemu drugome, nego o filmu, to nikad ne dosadi. Sutradan je došla i „Vesna“, odnosno glumica Ksenija Marinković. Ksenija je glumica koja dođe na objekt, udahne ga, otvara ormare i ladice, gleda slike, pere suđe; ona se *nastani*, a dom *oživi*. Ponovila sam „trik“ s kolačima i ponudila ih cijeloj ekipi. Bez obzira na to što filmsko zapisivanje ne bilježi mirise, oni postaju dio prostornog ugođaja snimanja (kako za glumce, tako i za ostatak ekipe). Pa kad netko zaluta i namiriše kolače i pita tko tu živi, prostor odgovara: „*Živi Vesna, žena s malenom biljkom na balkonu i brašnom na obrazima, malo starija, malo jača, topla i tužna, tiha, najtiša.*“

Napokon, tu je dakako i glumački izraz, ali i glasovi, šumovi i glazba budući da je i zvučna slika gradbeni dio cjelokupne atmosfere prostora, pri čemu se ne radi samo o naknadno oblikovanim zvukovima, šumovima, glasu ili glazbi, nego i o specifičnom zvuku samog prostora. Upravo zbog toga, nakon snimljene scene na određenoj lokaciji, svi na nekoliko minuta staju, a tonski snimatelj snima – prostor. Događa se liminalni trenutak snimanja u kojem nas dvadesetak stoji na mjestu, gleda se (nitko ne smije niti zucnuti), a *tonac* dirigira potpetice, zveckanje čaša, žarenje opuška, škripu ormara. Kasnije, u mraku kino dvorane, čujem i sebe kako dišem u atmosferi filma.

²⁶⁴ Pri tzv. „usvajanju objekta“ voditelji sektora režije, fotografije i scenografije prolaze kroz knjigu snimanja scena na tom objektu kako bi se definirale ili potvrdile sve pozicije likova i kamere.

²⁶⁵ Ne radi se samo o strahu da se redatelju objekt neće svidjeti, nego i o žalu da je posao gotov i da će već sutra doći oni s kablovima i plastičnim čašama i nas izgurati. Znaju me se i bojati jer se izvičem na svakoga tko sjedne na rekvizitu ili zaviri u hladnjak ili, ne daj Bože, uzme knjigu s police da si prikrati vrijeme u pauzi. To vrijedi za sve osim za glumce, njih pozivamo da se udomaće u svom filmskom domu.

Svakako, *ljepota* je jedan od ključnih elemenata sveukupnog dojma o prostoru doma koji doživljavaju stanari ili posjetitelji boraveći u njemu. Percepcija ljepote u velikoj je mjeri oblikovana društvenim i kulturnim normama, ali uključuje i univerzalni osjećaj sklada proizašao iz likovnih elemenata određenog prostora ili cjeline objekata (oblici, odnosi, omjeri, paleta boja, tekstone, strukture i sl.). Skladom i elegancijom odiše obiteljska kuća u Trstenom s predivnim vrtom, tinalom i sobama ispunjenim starinskim namještajem u kojoj živi stariji par sa svoja tri sina, snahama i unučadi („Dubrovački suton“, 1999). U istom filmu prostor slikarice Ane, kombinacija slikarskog ateljea i mjesta za život, sav treperi na svjetlu koje prolazi kroz drvene *škure* i baca pruge po kistovima, platnima i crvenim zidovima, dok pogled kroz velike prozore otkriva krovove i crkvene tornjeve grada Dubrovnika. Film „Dubrovački suton“ je redateljski prvijenac slikara i scenografa Željka Senečića, majstora ljepote, pa stoga ne čudi što je svakoj lokaciji i svakom detalju posvećena tolika pažnja. Međutim, ljepota koja zrači iz svakog kadra potvrđuje i osnovnu ideju filma, a to je neuništiva, očaravajuća, obvezujuća ljepota ne samo Dubrovnika, nego i djela umjetnosti.

Filmski dom teži autentičnosti kako u odnosu na svoje stanare, tako i u odnosu na društveno-povijesni kontekst i temu filmske priče. Prednost scenografiranja uvijek sam nalazila u tome da se mogu jednako argumentirano zaigrati i minimalizmom i kičem, kraljevskom palačom i pustinjskom kolibom, budući da filmski dom ne treba toliko biti lijep neposrednom gledatelju, nego prvenstveno svom filmskom graditelju ili stanaru. Bez obzira na dramaturške zadatosti i osobni, odnosno pretpostavljeni ukus imaginarnih stanara, u velikoj je većini analiziranih filmova afekt ljepote prostora doma zanemaren.

Razloge tome vidim u oslabljenoj pažnji filmskih autora na taj aspekt doživljaja filmske slike. Filmski teoretičari, uključivanjem polja afektivnog doživljaja filma i filmske slike, ukazuju na segment ljepote kao doživljajne kategorije (Gaut 2010; 2012), često vezane upravo na vizualni dizajn scenskih prostora (također filmskih likova te dizajn filmske slike, kadra). Često se iz gledateljske pozicije čuje kritika hrvatskog filma kao „ružnog“. Jedan od razloga zasigurno leži u činjenici da se oblikovanjem prostora nastoji zorno prenijeti stvarnost u svoj svojoj „ružnoći“. Osobno iskustvo potrage za lokacijama potvrđuje taj argument (obišla sam više stotina stanova i kuća diljem zemlje). Međutim, premda oslonjen na stvarnost, često stilski situiran u realizmu, film ipak predstavlja ne samo heterotopijski, nego i utopijski prostor (kako sam diskutirala u poglavlju 2.2 Tvorba scenskog prostora doma: kulturnoantropološka perspektiva), utopijski prostor u smislu ideala kreiranog upravo za određenu ideju ili temu.

Prema tome bi svaki prostor doma za kojega su njegovi stanari vezani ljubavlju, trebalo predočiti slikom, materijalizirati kroz elemente koji odišu ljepotom i skladom. Osobno, spadam

među scenografe koji se bave detaljima, teksturama, bojama i arhitektonskim oblikovanjem prostora. U oba filma sam, uređujući kuće i stanove protagonista, nastojala uprostoriti osjećaje koje stanari gaje prema svom domu, kao i prema onima s kojima ga dijele, a ne toliko slijediti moguću stvarnost. Primjer za to su susjedne kuće glavnih protagonista u filmu „Ispod crte“ (2003) Petra Krelje. Lokacija i vanjski izgled kuće koja je udomila obitelj Ivana Požgaja bila je najbližnja onome što smo tražili (čak su se i biografije stvarnih stanara u određenoj mjeri poklapale s biografijama filmskih likova). Međutim sam njezin interijer za potrebe snimanja u potpunosti preuredila, budući da su postojeći nesklad boja i množina stilova bili filmski neuredni i nefotogenični, ali i neusklađeni s toplinom i skrušenosti koja je trebala zračiti iz Dragice, Ivanove supruge i majke Tonija i Klare. Isti je slučaj bio i sa stanom Vesne Hrestak u filmu „S one strane“ (2016) Zrinka Ogreste. Oblikovanje prostora stanovanja treba odražavati filmske stanare, njihove odnose i njihovo trenutno stanje jasno i zorno, a istovremeno izgledati realistično i kao da je takvo zatečeno na lokaciji.

Kao drugi mogući razlog navodim činjenicu da je većina scenografa muškog roda (svega su četiri od četrdeset i jednog analiziranog filma scenografirale žene).²⁶⁶ Cijeli je scenografski sektor „muški“, što znači da se dizajnom, gradnjom i opremom scenskih prostora, kao i rekvizitom, bave muški kolege, čak i kada ih nastanjuju imaginarne pripadnice ženskog roda. Upravo se u prostorima doma analiziranih filmova primjećuje taj nedostatak oprostovanih i opredmećenih osjećaja stanara prema svom domu.

Poznato je pitanje Terese Brennan iz knjige *Transmission of Affect*: „Ima li itko tko nije, barem jednom, ušavši u prostoriju, osjetio njezinu atmosferu?“ (2004: 1). Pitanje potvrđuje atmosferu prostora kao afekt često primjetan i prije upoznavanja s njim ili s ljudima koji ga nastanjuju. Upravo na tome počiva dizajn filmske slike koja svojim sredstvima nastoji prenijeti specifičnu atmosferu pojedinog prostora, likova kojima ti prostori pripadaju ili sveukupnog filmskog djela, odnosno njegove ideje. Već se pri pisanju scenarija za svaku scenu pažljivo bira doba dana, vremenski uvjeti, godišnje doba, svetkovina. Scenografska razrada uključuje izradu svojevrsnog kolaža (*moodboarda*) koji prezentira ugođaj, stil, boje i uzorke, pojedine predmete

²⁶⁶ Gorana Stepan je bila scenografkinja filma „Tu“ (2003) Zrinka Ogreste, Tanja Lacko filmova „Ispod crte“ (2003) Petra Krelje i „S druge strane“ (2016) Zrinka Ogreste, a Tajana Čanić Stanković filma „Hotel Pula“ (2023) Andreja Korovljeva. Na filmu „Nebo sateliti“ Lukasa Nole (2001) bila sam asistentica scenografa Velimira Domitrovića, te mi je u velikoj mjeri bila povjerena upravo oprema interijera. Dodatna napomena o orodnjenju hrvatske filmske produkcije: sve filmove su snimali pripadnici muškog roda, a kostimografije svih potpisuju kolegice kostimografkinje; ukupno su četiri filma režirale žene (Oja Kodar, Snježana Tribuson, Biljana Čakić-Veselić, Aida Bukvić) od kojih su sve četiri analiziranim filmovima debitirale u kategoriji dugog igranog filma; samo je Snježana Tribuson obrazovana filmska redateljica i jedina se među njima kontinuirano bavi filmskom režijom.

i tkanine kako bi se dočarala željena atmosfera filma ili pojedinih objekata. Na filmu je atmosfera prostora doma u svim fazama realizacije planirana, dogovarana, isprobavana, korigirana. Ratna i poslijeratna atmosfera stanovanja odiše melankolijom, nedostatkom boja i ljepote (čak i u „idealnim“ domovima). Kada atmosfera doma poprimi negativni predznak, može se govoriti o nedomskim ili *unheimlich* prostorima koji utjelovljuju nelagodu, strah, posljedice ili predviđanja događaja usmjerenih k rušenju predodžbi o domu.

9.3. Dom kao *unheimlich* mjesto

Tih 1990-ih su po Zagrebu šetali naoružani muškarci u maskirnim uniformama, a tramvaji bili puni nesretnih, a kasnije i gnjevnih lica prognanika. U svakom domu bio je upaljen televizor s neprekinutom trakom vijesti u dnu ekrana i spakirana torba s dokumentima, dragocjenostima i nužnim potrepštinama. Zvučnu sliku su činili političke litanije od stoljeća sedmog do sedmog koljena, gromki govor mržnje, prepoznavanje u tišini, loša poezija (pa i moja vlastita), sirene za uzbunu. Mog Daniela mobilizirali i u teniscama poslali na Kupu. U gradu nije ostao niti jedan zgodan dečko. Najljepši, Tuna, nije se vratio. Pao je Vukovar kao koprena. U domovinu i u sve naše domove uvukao se mračni unheimlich, osjećaj neudomljenosti u vlastitom domu.

Osobna sjećanja na zagrebačke ratne godine prepoznala sam u sva tri filma redatelja Zrinka Ogreste („Isprani“, 1995; „Tu“, 2003; „S one strane“, 2016). Prethodno je opisan stan obitelji studentice Jagode u kojem vlada napetost i netrpeljivost uz predbacivanje, svađe, nepovjerenje i pritajenu agresiju, istovremeno s izrazima privrženosti, solidarnosti i ljubavi („Isprani“, 1995). Protagonisti filma „Tu“ (2003) žive u neugodnim, neurednim, hladnim prostorima koji ne asociraju na predodžbe o domu pozitivnih konotacija: narkomanka Duda za *šut* prodaje posljednje komade obiteljskog servisa iz gotovo ispražnjenog stana; bivši branitelj Lala noćima stoji uz suterenski prozor, puši i gleda u vlakove koji prolaze; bivši branitelj Karlo iz daljine promatra osvijetljene prozore svoje kuće u kojoj sada žive njegova supruga, sin i drugi muškarac. Premda dom gospođe Vesne u filmu „S one strane“ (2016) odiše jednostavnom toplinom, ipak drhtaji zastora i resica na kuhinjskom dovratku te intenzivno ulično svjetlo, unose nemir u noćne telefonske razgovore, pojačavajući se tijekom filma. Na kraju, kamera otkriva pogled u dom Vesninog prvog susjeda (i tajnog sugovornika) „Žarka“, dom koji je hladan, gotovo sterilan, kao smrt.

Dom kao nedomsko mjesto prikazan je i u filmovima od kraja dvijetisućitih, uglavnom autora mlađe generacije poput Kristijana Milića („Živi i mrtvi“, 2007), Bobe Jelčića („Obrana i zaštita“, 2013) te redateljskog dvojca Gorana Devića i Zvonimira Jurića („Crnci“, 2009), ali i drugih autora. Navedeni filmovi, upravo kroz sliku doma, prikazuju ono potisnuto i tjeskobno, ono što je trebalo ostati skriveno, ali je postalo vidljivo. Bijele pločice, tragovi krvi, izgubljen Franjin pogled i mačji crni okot, smještaju vojarnu Crnaca u istoimenom filmu na sam vrh ljestvice *unheimlich* prostora. Jezu izaziva i auto-radionica u dvorištu kuće glavnih protagonista filma „Svjedoci“ (2003). Radi se o zidanoj prostoriji duplih punih vrata, vidljivoj i s ulice i s kuhinjskog prozora kuće. Saznanje da je u njoj zatočena djevojčica koja je svjedočila ubojstvu svog oca, svaki pogled ili prolaz kamere čini neugodnim, stravičnim. Jedini interijerni kadar je pogled iz mraka duboke rupe za popravak automobila (subjektivni kadar djevojčice) prema crnoj silueti gospođe Marije na otvorenim vratima. Spavaonica hladno-zelenih zidova, ogromnih prozora iskrižanih smeđim trakama pretrpana bolesnima i izbjeglima, postaje mjesto straha kada u njoj počne s nožem mahnuti poremećeni Legija („Nebo sateliti“, 2001). Mračna soba u domu Drugog u koju je doseljena Filipova obitelj prognana iz Bosne ispunjena je namještajem prekrivenim najlonom; upravo u tu sobu dolazi Filip kada ga obuzmu teške misli gledajući kroz prozor u mrak („Most na kraju svijeta“, 2014).²⁶⁷ Jedan od najneugodnijih domova stara je Mirkova kuća, zidana ljuštura, prvi red do jezera, prvi red do masovne grobnice („Put lubenica“, 2006). U kući nema puno toga što podsjeća na dom ili na život, osim malene lampe uz krevet koju Mirko u besanim noćima naizmjenice pali i gasi signalizirajući jezeru i šumama da je još živ (sve dok se ne ugasi).

Iz ranijeg razdoblja domovinskoratne filmske produkcije podsjećam na crno-bijelu krimi-dramu „Treća žena“ (1997) redatelja Zorana Tadića koja odzvanja nelagodom. Mračni gradski prolazi, vlažni podrumi preuređeni u skloništa, trakama iskrižani prozori, nazubljeni tornjevi katedrale, ulične lampe koje podsjećaju na snajperske puške, samo su neki od brojnih prikaza *unheimlich* atmosfere ratnog Zagreba. Gradovi, koji zbog infrastrukturnih mreža, dostupnosti obrazovnih i kulturnih institucija, mogućnosti druženja i zabave, zaposlenja itd., predstavljaju udobno mjesto za život, u ratu se, međutim, transformiraju u nesigurna, neudobna, *unheimlich* mjesta: stanovi, škole, bolnice postaju raketne mete („Zapamtite Vukovar“, 2008; „Šesti autobus“, 2022), tržnice i ulice mjesta za odstrel („Vrijeme za...“, 1993; „Korak po korak“, 2011), a podrumi skloništa („Treća žena“, 1997; „Dubrovački suton“, 1999). Uvodni petominutni kadar filma „Svjedoci“ (2003) Vinka Brešana svojom atmosferom najavljuje

²⁶⁷ Filipovu kuću ću detaljno analizirati u poglavlju posvećenom domu Drugog (Poglavlje 10.3.).

dramatični zaplet o pokušaju da se zataška počinjeni zločin i to pod cijenu još jednog ubojstva. Kadar započinje prolaskom kolone vojnih vozila po pustim mokrim ulicama provincijskog gradića. Jedino svjetlo dolazi od prigušenih uličnih svjetiljki i farova vozila (povremeno će se vidjeti poneko svjetlo na prozoru). Dok žena u crnini bdije uz odar muškarca u maskirnoj uniformi HV-a, trojica mladića u malenom autu kruži mračnim ulicama da bi se zaustavili u blizini jedne kuće i izašli noseći sa sobom automatske puške i nagazne mine. Nakon što se upali svjetlo iznad ulaznih vrata i izađe stariji gospodin, jedan od mladića ga upuca što označi početak filma. Mračne i uske ulice, nevidljiva lica, tužna žena, preminuli hrvatski vojnik i nenadano strijeljanje, stvorili su na samom početku neugodan osjećaj, mračnu *unheimlich* atmosferu ratnog vremena bez pravde i bez kazne.

Prikazane su domove u analiziranim filmovima bitno više odredile nedomske odrednice nego one koje prikazuju pozitivno, obiteljsko, ugodno ozračje. Čak i u moguće skladnim obiteljima neke od stanara pritišće teret onoga što se dogodilo dok su bili van svog sigurnog mjesta. Oni su donijeli afekt neudomljenosti sa sobom iz rata te ga niti pjesma voljene žene („Vukovar se vraća kući“, 1994) niti zagrljaj kćerke („Ispod crte“, 2003) nije uspio izbrisati.

9.3.1. Filmska lokacija kao mjesto prijepora

Eksterijerne scene filma „Svjedoci“ (2003) snimane su u gradu Karlovcu koji je i sam pretrpio i ratna oštećenja i protjerivanja svojih stanovnika. Ne radi se o izoliranom slučaju, gotovo je pravilo da se „ratne lokacije“ snimaju na mjestima koja su bila poprištima ratnih događanja (v. poglavlje 7.1 Dom kao lokalizirana ideja), što ih čini prijepornim mjestima dok predstavljaju same sebe za potrebe filmske priče. Prijeporne lokacije obilježavaju stvarni društveni sukobi, prisvajanja, pobune ili subverzije, lokacije u kojima su izazvani normativni i konvencionalni pogledi na dom i njegovo korištenje (usp. Briganti i Mezei 2012). U prethodnom poglavlju sam govorila o grobnici kao utopijskom mjestu vječnog spokoja. No, ima jedna vrsta grobnice koja nosi sasvim drugačije značenje, ona *masovna*. U mnogim analiziranim filmovima se javlja motiv stratišta ili masovne grobnice: „Anđele moj dragi“ (1995); „Nebo sateliti“ (2001); „Dva igrača s klupe“ (2005); „Put lubenica“ (2006); „Živi i mrtvi“ (2007); „Zapamtite Vukovar“ (2008); „Crnci“ (2009); „Halimin put“ (2012); „S one strane“ (2016); „Šesti autobus“ (2022).²⁶⁸ U filmu „Nije kraj“ (2008) glavni je junak Martin nakon rata trgovao lokacijama masovnih

²⁶⁸ Masovne grobnice Domovinskog rata i rata u BiH nisu sve pronađene, neke su otkrivene tek u filmovima (v. „Anđele moj dragi“, 1995; „Dva igrača s klupe“, 2005; „Put lubenica“, 2006; „Halimin put“, 2012).

grobница. Radi se o mjestima vječnog *ne*-spokoja koja nose *unheimlich* teret postajući točke društvenih, političkih i obiteljskih prijepora, kao i mjesta komemoracije i obilježavanja tragičnog događaja.²⁶⁹

Za film „Nebo sateliti“ (2001) bilo je potrebno izgraditi masovnu grobnicu. Na filmu nema skanjivanja, vole se podjednako i protagonisti i antagonisti, istim žarom se *dresira*²⁷⁰ i tavan pun tajni i štala za mučenje. Tako smo pristupili i objektu „masovna grobница“. Našli smo pogodan teren, iskolčili ga i bagerima iskopali duboku i prostranu jamu (3-4 metra dubine). Na dno jame smo položili u kostime odjevene i filmskom krvlju okrvavljene lutke. Potom su, za film, na lutke svoja tijela *položili* aktivni ročnici HV-a.²⁷¹ Radilo se o noćnom snimanju i bilo je ledeno hladno. Budući da je scenarij zahtijevao jaku kišu, padalo je „kao iz kabla“ iz vodenih sprinklera specijalnih filmskih efekata. Dečki u jami su bili potpuno mokri. Smijali su se, pomalo psovali, a pomalo iz dubine mraka dobacivali dosjetke. Mislim da nisam nikada doživjela nešto tako jezivo: sve mi se pomiješalo, pravi ratnici i ovi dječaci, studen i kiša, crna zemlja, oživljavanje rata i rana. I filmski set je prijeporno mjesto.

Kada ugođaj ili atmosfera prostora doma poprimi toliko negativan predznak da dovodi u pitanje vrijednosti, osobine i opstanak svojih stanara, govori se o nedomskom ili *unheimlich* afektu prostora, onom kojega je teško opisati, onom koji izaziva neopisivu jezu, nelagodu, strah, pritajenost, ukletost, zahvaćajući i prostor i njegove stanare, prošlost, sadašnjost i budućnost. *Unheimlich* dom je kroz arhitekturu, predmete, likovne elemente i atmosferu oprostorena povijest nasilnih događanja, poremećenih odnosa i jezivih stanara. *Unheimlich* dom ostaje urezan u pamćenje, otjelovljen u habitusu likova, premda često toga nisu svjesni, pa srljaju nezaustavljivo upravo prema toj mračnoj strani događaja, povijesti, sebe i vlastitog doma. *Unheimlich* domovi ostaju i u gledatelju dugo nakon gledanja, ali ostaju i u onima koji su ga stvarali.

Međutim, kako prostor pamti nemile događaje ili njihove sudionike, tako pamti i one sretne, zabavne, pa i komične, pamti uspjehe i neuspjehe, otkrića i zablude, sastanke i rastanke,

²⁶⁹ To su mjesta prijepora poput mjesta saobraćajnih nesreća s tragičnim posljedicama, mjesta mučenja (koncentracijski logori, podrumi, garaže i sl.), mjesta ubojstava i stratišta, mjesta masovnog ukopa (pogotovo kada su skrivena), spomenička mjesta, odnosno mjesta komemoracije pojedincima i skupinama (vojnima, neznanim junacima, civilnim stradalnicima).

²⁷⁰ U filmskom žargonu „dresirati“ znači namjestiti, odnosno, opremiti lokaciju snimanja svim potrebnim namještajem, opremom i rekvizitom (op. a.)

²⁷¹ *Hrvatska vojska je u to vrijeme sudjelovala u proizvodnji hrvatskih filmova. HV bi osim statista-vojnika (koji su po potrebi glumili i gardiste i četnike i balije i hosovce i vojnike JNA), osigurala i uniforme, oružje, vozila, tenkove, šatore. Čak su organizirali i dnevne obroke na snimanju. Tako sam se imala prilike i najesti vojničkog graha, voziti se u vojnom helikopteru, pa i dirigitirati tenkovima. Doživjela sam i jezu i moć pucanja iz pravog pištolja, ali o tome je bolje ne govoriti.*

ugrađujući ih u svoje zidove, uglove, predmete, pretvarajući sjećanja u ideološku alatku širih narativa, ali i u model opstanka i otpora pojedinaca i zajednica.

9.4. Dom kao mjesto sjećanja

Veliki kristalni luster, naše obiteljsko blago, pamtim i pamtit ću. Pod njim smo blagovali, pod njim se igrali u našem skrivenom dvorcu. Bio je prevelik za maleni zagrebački stan. Sagradismo oko njega novu blagovaonicu. Odnijela ga je Oluja. Godinama sam ga iščekivala po sajmovima. Nije važno, tu je, u meni, samo mi je žao što ga moja djeca nisu nikada vidjela. A opet, možda je i ljepši i veći u mojim pričama nego što je ikada bio.

Polovica hrvatskih građana zasigurno zna „gdje su bili devedesetprve“.²⁷² Kao što znaju i gdje su bili u ljeto dvijeiosamnaeste, pa i na zimu dvijeidvadesetdruge.²⁷³ Ljudi povezuju događaje s mjestom gdje su se dogodili ili s mjestom gdje su bili kad su se dogodili (usp. Bahloul 2012[1996]). Neka su mjesta zabilježena u kolektivnom sjećanju, dok su neka ucrtana u osobne mentalne karte. Rečenicom kako „ne samo naše uspomene, nego i naši zaboravi imaju stanište“, Gaston Bachelard upozorava kako ljudima trebaju konkretni prostorni markeri kako bi se sačuvala ili probudila sjećanja na događaje, osobe, pa i na njih same iz nekog drugog, prošlog vremena (2000[1957]: 23-4). Često se tek ulaskom u neki prostor (ili pogledom na neki predmet), ljudi prisjete događaja koji se tamo dogodio, a koji su bili zaboravili. Upravo je zbog toga posebno traumatično iskustvo kada prostora uz koja su vezana određena sjećanja, posebno ona zaboravljena, više nema. Noćima je tako Filip stajao uz prozor kuće koja mu je bila dodijeljena nakon što je njegov dom bio spaljen, pušio i gledao nekamo prijeko u daljinu („Most na kraju svijeta“, 2014). Uz koncept sjećanja vezan je i koncept zamišljanja onoga što bi se možda još uvijek moglo dogoditi. Točno u određenom prostoru ljudi zamišljaju povratke, susrete, pomirbe. Tako je sjedio ostarjeli Marinko ispred svoje malene kamene kuće o kojoj je tako ustrajno sanjao u izgnanstvu, zamišljajući kako iz autobusa izlazi Stana, ljubav njegove

²⁷² „Gdje si bio devedesetprve?“ bilo je obavezno pitanje u Hrvatskoj na početku novog milenija koje je selektiralo pripadanje Hrvatima i domoljubima koji su sudjelovali u obrani, za razliku od onih drugih koji su domovinu napustili. Zaista je to pitanje mom sinu (rođen 1995. godine) uputio prije nekoliko godina ostarjeli bivši branitelj, stojeći s bocom pive ispred dućana u Novskoj.

²⁷³ U ljeto 2018. godine održano je Svjetsko nogometno prvenstvo u Rusiji na kojem je hrvatska reprezentacija osvojila 2. mjesto izgubivši u finalu, održanom 15. srpnja, od Francuske rezultatom 4:2. Na svjetskom nogometnom prvenstvu 2022. godine je hrvatska reprezentacija osvojila broncu. Nešto stariji (među koje ubrajam i sebe) vjerojatno se sjećaju gdje su bili za vrijeme polufinalna SNP-a 1998. godine (prva bronca) kao i gdje su bili 9. srpnja 2001. godine kada je Goran Ivanišević osvojio Wimbledon.

mladosti, izlazi da bi ostala („Kad mrtvi zapjevaju“, 1998). Upisivanja sjećanja i/ili zamišljaja učestalo se koriste u filmskom pripovijedanju kako bi se protumačili događaji ili opisali likovi i njihovi odnosi kao i osjećaji prema prostoru nastanjivanja. Međutim, kroz analizu dva filma istog redatelja nastalih u rasponu od gotovo trideset godina razmatram odnos osobnog i društvenog sjećanja, kao i politika pamćenja i zaborava upregnutih u konstrukciju filmskih priča.

„...*O, divni moj Vukovaru ti, u tebi lijepo je živjeti, u tebi su moji sni...*“, refren je pjesme koju u filmu „Vukovar se vraća kući“ (1994) Branka Schmidta izvodi zbor vukovarske prognane djece na ispraćaju Jožike koji si je sam oduzeo život ne mogavši podnijeti progonstvo. Cijeli je film posvećen nastojanjima Vukovaraca da ne zaborave svoj grad i svoj život u njemu. Isječak iz školskog sastavka glavnog protagonista, dječaka Darka, govori o tome kako su prognani Vukovarci pojedine vagone imenovali po vukovarskim četvrtima i važnim zgradama. Imenovanjem trenutnog stanovanja po onom kojega su napustili, Vukovarci nastoje sačuvati sjećanja na svoj grad. Posebno stoga što su, gledajući zajedno video-snimke osvojenog Vukovara spoznali da grad, takav kakav je bio, više ne postoji (na televizoru u vagonu-učionici prikazani su dokumentarni snimci granatiranog, porušenog, izrešetanog, spaljenog, opustošenog Vukovara). Čak i eventualni povratak podrazumijeva ustrajno njegovanje sjećanja kako bi se dom mogao obnoviti. Cijeli je film ispunjen nostalgijom i žalom Vukovaraca za gradom Vukovarom i životom kojega su u njemu vodili, ali i različitim taktikama očuvanja sjećanja, od kojih je imenovanje samo jedan od načina. Školski likovni zadatak na temu „Moj zavičaj“ rezultira dječjim crtežima šarenih leptira „jer ih to podsjeća na Vukovar“. Element društvenog sjećanja predstavlja i održavanje običaja, poput prosidbe ili vjenčanja, pa i priprema lokalnog objeda u čast gosta. Dok se na vatri kuha fiš-paprikaš, jedan od protagonista govori: „*Čini mi se, kad ga probam, da ću biti napola kod kuće!*“. Međutim, takvi pokušaji nerijetko završavaju svojevrsnim puknućem. Svadbena slavlje prekida početak poroda mladenke, ali i slom Darkovog oca, a svečani se objed pretvara u razočarenje i mučninu (popraćenu grmljavinom i pljuskom) budući da fiš-paprikaš nije spravljen niti od dunavske vode niti od dunavske ribe.

Konačno, dječak Darko pokreće inicijativu među prognanim sugrađanima o formiranju memorijalnog muzeja posvećenog gradu i napuštenim domovima pod nazivom „Vukovarski muzej“.²⁷⁴ Jožika, ribič i bivši boksač, muzeju je darovao svoje pehare, ali i udicu i plovak koji

²⁷⁴ Dječak Darko je za svoj muzej od prognanih Vukovaraca dobio različite predmete među kojima su se našli pokali i trofeji, albumi s fotografijama, harmonika, kip Bogorodice, drvene i metalne kutije, pletene košare, zidni sat kukavica, slike, bijeli vezeni stolnjaci, porculanske zdjele.

„još mirišu na Dunav“. Lokalna djevojčica Ana je donijela razglednice koje je njezinoj baki slala prijateljica iz Vukovara. Jedan od izložaka je i boca s „ljekovitom“ dunavskom vodom Vukovarca Baje. Nabavio ju je, kaže, preko jednog koji je išao u Mađarsku pa je u Pešti napunio bocu. Povremeno, kada ga zaboli, Baja popije gutljaj, a na pitanje bi li je prodao odgovara: „Nizašto na svijetu!“. „Vukovarski muzej“ biti će i pokretačem finala filma. Budući da je vlak „Vukovar“ na trenutak dobio lokomotivu zbog priključenja dodatnog vagona za smještaj prikupljenih izložaka, dječak Darko, u nadrealnoj sceni, pokreće cijelu kompoziciju prema Vukovaru. Snažan afektivni naboj tog prizora spaja koncepte sjećanja i zamišljaja utisnutih u isti prostor vlaka „Vukovar“.²⁷⁵ Film prikazuje nastojanja grupe prognanika da iz krhotina osobnih sjećanja konstruiraju zajedničku sliku grada koji više ne postoji, a možda nikada nije niti postojao onakvim kakvim su ga ustrajno nastojali prikazati.

U filmu koji je nastao gotovo trideset godina kasnije isti redatelj (Branko Schmidt) koristi sličan motiv. Radi se o filmu „A bili smo vam dobri“ (2021) u kojem bivši, sada ostarjeli i razočarani branitelji nastoje realizirati „Muzej domovinske zahvalnosti“ u čast sjećanja na ratne dane i poginule suborce. I to upravo u prostoru gdje su se i pripremali za rat, u polusrušenom zagrebačkom Paromlinu („*Tu je svaki predmet povijest, ništa ne treba baciti*“, govori Crni, jedan od glavnih organizatora). Budući da se obećanja vladajućih nisu ostvarivala, bivši su branitelji zaposjeli zgradu Paromlina i uredili dirljivo memorijalno mjesto s fotografijama i memorabilijama poginulih, ponekom krunicom i svijećom. Međutim, novo vrijeme nije pokazalo zanimanje za njihov doprinos i njihova sjećanja optuživši ih za vandalizam i „rušenje države koju su stvarali“. Glavni protagonist, Dinko Čosić, vukovarski ratni junak („sam uništio 32 tenka“), upozorava suborce koliko su beznačajni u sadašnjosti riječima: „*Ljudi Farmu gledaju na televiziji, jebe se njima za branitelje!*“ ili „*Svima već idemo na kurac. Ljudi kopaju po kontejnerima! Kad čuju za nas, diže im se kosa na glavi.*“ Na kraju, uz političko obećanje nekog drugog mjesta koje će im biti dodijeljeno za muzej sjećanja, ostarjeli i ogorčeni branitelji napuštaju i taj jedini dom koji im je ostao (a u Paromlinu će se graditi trgovački centar), jasno pokazujući kako se novo vrijeme ne želi i ne treba sjećati onih koje su se za njega žrtvovali.

Na još direktniji je način predstavljena tema sjećanja i (ne)zaborava u biografskom filmu o generalu Anti Gotovini („General“, 2019) redatelja Antuna Vrdoljaka. S jedne se strane postavlja pitanje što se događa kada se sve patnje i žrtve zaborave. Tako general Janko Bobetko,

²⁷⁵ Film redatelja Fadila Hadžića iz 2008. godine koji tematizira pad Vukovara nosi naziv „Zapamtite Vukovar“, prizivajući potrebu da se ono što se dogodilo ne zaboravi.

nakon što su na TV-vijestima vidjeli snimke prognanih iz Aljmaša, svojim zapovjednicima govori: „*Dobit ćemo ovaj rat. Samo, problemi će nastati kada zaboravimo sve ovo što smo sada gledali. Mi smo to u stanju. U ratu se gubi i dobiva. Dubina svega je u pamćenju. Tko zaboravlja, taj definitivno gubi.*“ Navedenim je riječima definirano upravo ono što je bivše suborce okupilo i naoružalo u Paromlinu u prethodno analiziranom filmu „A bili smo vam dobri“ (2021). S druge strane, kroz cijeli se film provlači i pitanje osobnih sjećanja samih ratnika na proživljene traume, odnosno pitanje nemogućnosti da se one zaborave. „*Kako mi to kanim živjeti s toliko smrti u pamćenju?*“, pitao je general Roso svog prijatelja i suborca Antu Gotovinu. Konačno, film završava stvarnim riječima Ante Gotovine izgovorenim nakon oslobađajuće presude na Haškom sudu: „*Rat pripada povijesti i okrenimo se budućnosti svi zajedno.*“ Navedeni film suprotstavlja individualna sjećanja na ratne traume i društvena sjećanja nastala svjesnim i kolektivnim naporom da se stvore i/ili očuvaju društveno prihvatljive slike prošlosti. Premda posljednja dva primjera ne govore direktno o domu u užem smislu, oba otvaraju pitanja osjećaja udomljenosti u vremenu obilježenog transformacijom društva u kojem mjesto doma pojedinaca (bivših branitelja, ratnih heroja) postaje heterotopijsko muzejsko ili historiografsko mjesto komemoracije.

Prostor doma kao mjesto okamenjenog sjećanja i komemoracije prikazano je u filmu „S one strane“ (2016) Zrinka Ogreste. Radi se o stanu u zagrebačkoj višekatnici u kojem stanuje „Žarko“, čovjek kojemu ne saznajemo ime, koji se predstavlja kao Žarko Nikolić, zapovjednik JNA, osuđen za ratne zločine, upravo pušten iz haškog zatvora. Tijekom telefonskih razgovora s Vesnom, suprugom Žarka Nikolića, prikazani su neki detalji prostorija njegovog doma. Samo na kratko kamera prikazuje radni stol, zidove ispunjene dokumentima i novinskim člancima o haškom suđenju i kauč na kome spava (ili točnije ne spava). Ali, na početku i na kraju filma kamera polako prelazi preko stola u blagovaonici, potom dvije uokvirene crno-bijele fotografije dvojice dječaka, te napokon vitrine ispunjene porculanom, svetim predmetima i memorabilijama na ratničku i obiteljsku prošlost (od ratnog ordenja do blijede fotografije mladog nasmijanog para), otkrivajući priču o muškarcu, hrvatskom branitelju koji je u ratu izgubio suprugu i dva maloljetna sina, čiji je život stao okamenjen, muzejski izložen. Uvlačeći se u kožu Drugog (zapovjednika JNA odgovornog za smrt njegove obitelji), bezimni branitelj oživljuje kao netko drugi, netko tko ima djecu i ženu koja ga voli. Razgovarajući s Vesnom, počinje zamišljati da razgovara sa svojom pokojnom ljubavi (koja na fotografiji namjerno podsjeća na Vesnu). Kada se taj krhki konstrukt raspadne, zatičemo ga kao odraz u staklu vitrine u kojoj su izloženi njegov život i nepovratna prošlost. Činjenica da nema niti ime, smješta ga u skupinu bivših ratnika, poput drugih likova u analiziranim primjerima, onih koji se još sjećaju,

ali se njih više nitko ne sjeća, izuzev možda filmova. Upravo su igrani filmovi vektori sjećanja (Wood 1999) koji ne samo da bilježe osobna sjećanja (stvarna ili imaginarna), nego i, sudjelujući u procesima društvenog (pri)sjećanja, postaju dio politika pamćenja, kao i prijepora vezanih uz njih.

9.4.1. Filmovi kao arhivi sjećanja

Prođu me trnci svaki puta kada u filmovima snimljenim prije 2001. godine u prepoznatljivoj menhetenskoj vizuri ugledam dva tanka duha - „Blizance“ (tornjeve World Trade Centrea srušene u terorističkoj akciji izvedenoj 11. rujna 2001. godine).

Specifičnost filmskog snimanja je, kako sam već više puta istaknula, korištenje stvarnih (filmskim žargonom - *naturalnih*) lokacija kao filmskih setova, odnosno implementiranje stvarnog prostora u onaj imaginarni (i/ili obrnuto). Bez obzira što je svaki film fikcija, ujedno je i dionik arhiviranja lokalnog i globalnog društvenog sjećanja. Filmska kamera bilježi mjesta onakva kakva su zatečena u vrijeme snimanja. Zanimljivost istraživačke građe je periodna aktualnost većine filmova. Tako je na primjer film „Vukovar se vraća kući“ (1994) sniman u vrijeme prije akcija oslobođenja hrvatskih teritorija te time i oslobođenja Vukovara, kao što je i film „S one strane“ (2016) sniman u vrijeme puštanja haških optuženika iz zatvora, potrage za masovnim grobnicama i propitivanja pripadnosti nacionalnim skupinama. Budući da su mjesta procesi te se neprestano mijenjaju i transformiraju, navedeni filmovi predstavljaju repozitorij prostorvremena u kojem su proizvedeni.

Filmovi čija se radnja ne odvija u aktualnom vremenu snimanja, koriste procese periodizacije, odnosno umještanja u određeni prostorvremenski kontekst. Rekonstrukcije vremena, načina života i određenih okolnosti podrazumijevaju kompleksan, ali i kreativan postupak, posebno ako se radi o vremenskim (ili prostornim) skokovima, odnosno rekonstrukciji različitih perioda (često kroz motiv prisjećanja). Tako film „Šesti autobus“ (2022) uprizoruje događaje iz vremena pada grada Vukovara te one posljedice, dvadesetak godina kasnije, odnosno suđenje počiniteljima prikazanih ratnih zločina. S druge strane, film „Živi i mrtvi“ (2007) Kristijana Milića koncept vremenskog skoka koristi kao metaforu nepromjenjivosti vremena pričajući priču o dva vremenski odvojena rata koji se odvijaju na istim prostorima, u kojima sudjeluju ratnici različitih generacija istih obiteljskih loza. Takav model otvara mogućnost usporedbe perioda.

U slučajevima biografskih filmova, filmski scenografi rekonstruiraju stvarno okruženje povijesnih ličnosti, kreirajući privremene memorijalne kuće. Među analiziranim filmovima samo dva prikazuju sudbine stvarnih povijesnih osoba od kojih prvi nudi djelomičan prikaz djelovanja i stradanja vukovarskog radijskog novinara i pjesnika Siniše Glavaševića („Zapamtite Vukovar“, 2008), dok drugi film „General“ (2019) ekranizira životni i ratni put hrvatskog generala i heroja Ante Gotovine. Budući da je glavna radnja obaju filmova koncentrirana oko ratnih akcija, koncept doma nije toliko naglašen. No, prikazan je roditeljski dom Ante Gotovine (eksterijer kuće, kuhinja i Antina soba) u kojemu je naslovni junak proveo period odrastanja.²⁷⁶ Filmsku kuhinju obitelji Gotovina krase *komin* s upaljenom vatrom, oronuli zidovi svjetlo plave boje te niz etnografskih kuhinjskih artefakata poput glinenog, drvenog i pletenog posuđa, keramička zdjela, limeni bokal za vodu, petrolejka, mlinac za kavu, sveta slika na zidu i bijeli zastori na malenom drvenom prozoru. Mladić Ante na zidu svoje sobe ima sliku Isusa Krista i raspelo s krunicom, a na stolu budilicu, baterijsku lampu i knjigu „Grof Monte Cristo“. Filmski su autori slikom predočili skroman, tradicionalan i topao dom kao mjesto u kojem je stasao jedan od vodećih ratnih zapovjednika u Domovinskom ratu.²⁷⁷

Osim rekonstrukcije doma povijesnih ličnosti o kojima filmska djela pripovijedaju (poput roditeljske kuće u filmu o Anti Gotovini), filmska djela koriste i stvarne memorijalne lokacije doma koje su doprinosile autentičnosti, a ujedno i nositelji određenih značenja. Primjer je film sa snažnim simboličkim punjenjem „Nebo sateliti“ (2001) Lukasa Nole u kojem se koriste čak dva takva objekta. Neobičan branitelj Johnny se udomio u memorijalnoj kući, odnosno ljetnikovcu Josipa Broza Tita, ikoničke figure, tvorca i doživotnog predsjednika bivše Jugoslavije. Radi se o prekrasnoj vili u Trstenom s arboretumom, ispunjenoj elegantnim starinskim namještajem i Titovim lovačkim trofejima. Salon krase i izložena bijela maršalska uniforma. U istom je filmu improvizirano boravište za teško bolesnu djecu i mlade organizirano u prostoru zavičajne zbirke neimenovanog znanstvenika. Pomalo zaostali mladić Hans pokazuje Jakovu Ribaru „tajnu“ za uništenje neprijatelja, odnosno rekonstrukciju bežičnog

²⁷⁶ Ante Gotovina je rođen i odrastao u mjestu Tkon na Pelješcu.

²⁷⁷ Proučavanje perioda, materijalnih artefakata i praksi stanovanja sastavni su dio pripremnog scenografskog i kostimografskog postupka, pri čemu nije nužna etnografski točna rekonstrukcija, nego umjetnička interpretacija određenog načina stanovanja viđena iz pozicije suvremenog gledatelja. Međutim, u filmu „General“ (2019) uočila sam brojne detalje koji ne spadaju u umjetničku rekonstrukciju, nego u pogreške. Već se u prvim prizorima koji prikazuju vrijeme dječastva i odrastanja budućeg generala (1950. do 1960. godine na poluotoku Pelješcu) u kadru mogu vidjeti satelitska antena na krovu kuće, nova električna razvodna kutija na kamenom zidu te kartonskom kutijom prekriven, pretpostavljam, klima-uređaj.

prijenosa elektromagnetskih titraja hrvatskog znanstvenika Nikole Tesle.²⁷⁸ Radi se, dakle, o filmskim taktikama koje poticanjem sjećanja *udomljuju* imaginarne likove u stvarno prostorvrijeme i stvarne društveno-političke i kulturne okolnosti u kojima se odvija filmska priča. Štoviše, u ovom slučaju autori uspostavljaju suptilnu vezu između značajnih ličnosti i filmske priče s obzirom na to da se, s jedne strane radi o figuri ratnika, revolucionara i državnika Josipa Broza Tita, a s druge strane o Nikoli Tesli, jednom od najznačajnijih znanstvenika suvremenog doba, pri čemu obojica nose prijeporne identitetske odrednice vezane uz hrvatsko-srpske odnose.²⁷⁹

Navedeni filmovi sudjeluju u kreiranju i arhiviranju društvenog sjećanja kroz nekoliko modela: aktualizacija, periodizacija, rekonstrukcija, metaforizacija. Čine to, kao prvo, bilježenjem aktualne stvarnosti (prostorvrijeme snimanja filma), potom kroz procese periodizacije, odnosno umještanjem filma u odabrani prostorvremenski kontekst te napokon, kroz rekonstrukciju stvarnih događaja ili biografija značajnih ličnosti. Posljednji se odnosi na korištenje politika pamćenja za prenošenje određenog autorskog stava ili poruke djela.²⁸⁰

9.5. Emotivno punjenje filmskih scenskih domova

Potreba za ostavljanjem traga prisutna je kod svih nas (ime urezano na klupi, izjave ljubavi na zidovima grada). Scenograf ima priliku zabilježiti svoje prisustvo u filmskim scenskim prostorima. Scenograf oskarovac za kojega sam radila povjerio mi je da u svakom filmu postavi negdje sliku točno određenog motiva (ne smijem odati o čemu se radi). Ja, također, ostavljam svoje tragove. Imam nekoliko predmeta koje postavim negdje u kadru (neću reći koji su). Također, upisujem imena članova svoje ekipe u elemente režijske rekvizite, budući da grafički dizajn spada u domenu scenografije. Tako se cijela scenografska ekipa našla na popisu onih nestalih u ratu za kojima se još traga.

²⁷⁸ Obje su sekvence snimane na originalnim lokacijama - u vili i arboretumu u Trstenom, gdje je zaista ljetovao Josip Broz Tito te u Demonstracijskom kabinetu Nikole Tesle u Tehničkom muzeju Nikola Tesla u Zagrebu.

²⁷⁹ Tito je rođen u Hrvatskoj i po nacionalnosti je Hrvat, ali je jednako tako i tvorac SFRJ i nacije Jugoslavena. Nikola Tesla je također rođen u Hrvatskoj, ali je srpskog porijekla. Obojicu na neki način svojataju obje, u tom trenu, zaraćene strane.

²⁸⁰ Vezano uz koncept i politike društvenog pamćenja zamjetan je i fenomen prezentacije scenskih prostora kao mjesta sjećanja na fiktivne (filmske) događaje i likove pa tako gradski turistički vodiči nude obilasku poznatih filmskih lokacija, a filmski studiji organiziraju ture po izgrađenim setovima. Grad Dubrovnik svoju turističku vitalnost dijelom zahvaljuje i činjenici da su u njemu snimani prizori HBO-ove serije „Igre prijestolja“.

Svoja smo imena urezali i u dovratke vrata školskih kupaonica i crne kronike imaginarnih novina.

Afektivnu sliku doma čine kompleksni, promjenjivi i proturječni impulsi, reakcije, intenziteti koji svojim djelovanjem obuhvaćaju odnose između ljudi i prostora koje nastanjuju, ali i šire područje emotivnog, društvenog i kulturnog nastanjivanja u svijetu. Osjećaji i afekti vezani uz prostor doma i domovanje koji se u filmskom djelu iskazuju i prikazuju, predstavljaju emotivno *punjenje* (Navaro-Yashin 2012) konstrukta filmskog „mjesta zvanog dom“ koje prožima i idejne i fizičke i izvedbene manifestacije nastanjivanja. Osjećaj za dom ili udomljenost čini spektar impulsa, emotivnih silnica, doživljaja koji u stalnim mijenama i međudjelovanju čine prostor, u najmanju ruku, dostatno prihvatljivim za stanovanje i razvijanje vlastitih potencijala i planova. Atmosfera i afekti koji se razvijaju u prostoru, uslijed prostora i prema prostoru doma, pružaju potpuniju sliku o stanarima, o njihovom trenutnom stanju i odnosu prema sustanarima i prema ljudima i svijetu koji ih okružuje. Također, odražavaju prostorvremenski kontekst, stanje ili ozračje društvene i kulturne klime. Napokon odražavaju i ozračje ideje koja se filmom nastoji prenijeti gledatelju. To se postiže prikazivanjem određenih prevladavajućih emocija bilo da su izgovorene, bilo oprostovane i opredmećene, bilo iskazane kroz svakodnevne (i nesvakodnevne), periodične i ritualne prakse. Afekti, koji predstavljaju pretpostavku uobičajenog stanovanja, poput privatnosti, solidarnosti, udobnosti i ljubavi, u izuzetnim su (ratnim) okolnostima izazvani i/ili dovedeni u pitanje. Međutim, isto se tako, u navedenim teškim uvjetima, međusobno nadopunjuju i nadograđuju, s ciljem postizanja pozitivnih vrijednosti na skali udomljenosti (primjer jačanja afekta solidarnosti uslijed nedostatka privatnosti i sl.). Svakako, na navedenu skalu udomljenosti značajno utječu odnosi između stanara (partnerski, obiteljski, susjedski ili odnosi između članova određenih zajednica poput onih vojničkih).

Iz analize filmske građe proizlazi kako su osjećaji i afekti koji se u filmskom domu proizvode i konstruiraju temelj gradnje atmosfere stanovanja, kako u ratnim, tako i u poslijeratnim uvjetima. Međutim, kada se predodžbe o domu dekonstruiraju, tada zavlada atmosfera *unheimlich* ili neudomljenosti, nenastanjenosti, osjećaja gubitka vlastitog identiteta. Navedeno može rezultirati ustrajanjem na identitetu iz prošlosti (najčešće ratničke) kada je dom značio domovanje u zajedništvu sa zajedničkim ciljem i vrijednostima. S druge strane, može rezultirati i gubitkom identiteta i preuzimanjem tuđeg, čak neprijateljskog.

Afekti doma se, oprostovuju, ali i utjelovljuju u kućnoj svakodnevici kao i u taktikama i strategijama društvenog sjećanja koje s jedne strane omogućuju prisjećanje na ljude, događaje,

doživljaje, a s druge strane, onemogućuju zaborav proživljenog, izgubljenih, učinjenog. Politike pamćenja predstavljaju i snažno ideološko oružje odapeto u svrhu kreiranja određene slike zajednice, ali i oslonac i otpor pojedinaca u očuvanju osobne i kolektivne autentičnosti. Kao arhivi sjećanja, ali i sistemi za njihovu rekonstrukciju, filmovi igraju značajnu ulogu u obama procesima (ideologizacije i otpora). Filmska umjetnost predstavlja transmisijski medij²⁸¹ za prijenos afekata putem kojega se „boje“ određeni stvarni ili zamišljeni događaji, likovi i ideje što može utjecati na sliku o pojedinačnom domu, ali i na slike domova koji su na neki način suprotnost ili kontrapunkt te u konačnici i na širu sliku koja se odnosi na dom zajednice, odnosno domovine. Razine, opsezi i polifona protežnost doma, osnova su iduće istraživačke cjeline.

²⁸¹ O transmisiji afekta putem prostora i predmeta postoji opsežna znanstvena literatura. Sam termin je definirala Terese Brennan u svojoj studiji *The Transmission of Affect* (2004). U istraživanju sam se oslonila na teorijske postavke Sare Ahmed (2010), Yael Navaro-Yashin (2012) i analize pojedinih autora u zborniku *Sensitive Object* urednika Jonasa Frykmana i Maje Povrzanović Frykman (2016).

10. MJERILA I OPSEZI PROSTORA DOMA

Razmatranjem prostora doma kroz koncepte mjerila i opsega njegova prostiranja, odnosno njegove polifonosti i polilokalnosti, obuhvaćaju se različite pojavnosti doma kao što su heterotopijski i utopijski domovi (roditeljski dom, prognanički dom, umirovljenički dom i sl.), različita mjerila od sobe do domovine (i šire), kao i različite diskurzivne perspektive pogleda na dom (orodnjeni, osporeni, imaginarni i sl.). Širi istraživački obuhvat, potvrđuje hipoteze i zaključke o slici doma te ih i nadograđuje i pospješuje pogledom iz drugog ugla. Stoga ću u ovom poglavlju istražiti međuodnos i međudjelovanje između *prvog* ili primarnog i svih drugih *drugih* domova, odnosno kako tvorba *prvog* doma utječe na tvorbu onih *drugih*, i obrnuto. Postavit ću pitanja o tome mijenjaju li se, na koji način i uslijed čega predodžbe o domu u *drugom* domu, na koji se način one materijaliziraju? Koje su to prakse i koji afekti koji povezuju *prvi* i *drugi* dom, a koji ih razdvajaju te, konačno, što se događa kada *prvog* doma više nema, kada *drugi* postane primarni dom?

Istraživanjem ću obuhvatiti četiri cjeline. Kao prvo ću, na temelju razmatranja Michela Foucaulta (2017[1984]) obraditi različite oblike heterotopijskih domova (skloništa, izbjeglički dom, dom predaka, ratnički dom i sl.), dakle prostore koji slične na dom, ali to zapravo nisu. Istu funkciju imaju i prikazivanje i analiza tzv. domova utopije koji predstavljaju odraz idealnog stanovanja, zamišljenog u budućnosti, božanskog (sakralne građevine), doma onkraj života (groblja i druga komemorativna mjesta). Specifičan tip *drugog* doma je dom Drugog (te ću ga isticati velikim početnim slovom), onaj koji predstavlja svojevrsni antipod onom *prvom*, koji se doživljava kao suprotnost ili kontrapunkt, kako bi se bolje, jasnije, definirao primarni, najčešće „glavni“ dom. Četvrtom cjelinom ću obuhvatiti koncept *domovine*, odnosno načine na koje su ideje i afekti „imanja domovine“ oprostoreni i opredmećeni u teritoriju, granicama i institucijama te utjelovljeni u određenim praksama.

10.1. Heterotopije doma ili turistička sezona koja je dugo trajala

Božićno vrijeme 1993./1994. provela sam sa zagrebačkim Teatrom Exit obilazeći lokacije s prognanicima, noseći dječici Djeda Božićnjaka, skromne poklone i veselu

priču o prevrtljivom Grinchu.²⁸² Sjećam se smijeha i dječjeg pljeska, ali i nona i baka, rodica i snaša s maramama i pustim pogledima.,,Kako je Grinch ukrao dom“, čitali smo im s usana. Hoteli sa svjetlucavim girlandama, mramorom, mesingom, nisu sličili na dom, posebno ne uz takvu pozadinu crnih marama.

Ranih 2000-ih sam, za potrebe snimanje češke televizijske serije o češkim turistima na Jadranu, krenula u potragu za hotelom koji bi mogao ugostiti i imaginarnu priču i filmsku ekipu.²⁸³ Veliki broj hotela i hotelskih kompleksa tek je čekao privatizaciju, rješavanje vlasničkih odnosa ili preuređenje, budući da su tijekom Domovinskog rata i poslijeratne obnove bili naseljeni prognanicima, a potom i lualicama, otimačima, ovisnicima. U konačnici je projekt propao, ali ja sam prije toga poduzela nadrealno putovanje „tragovima hrvatskih prognanika“. Obišla sam, od Primorja do Konavla, desetke napuštenih i zapuštenih hotelskih lokacija. Fotoaparatom sam zabilježila kontrast plavetnila mora i zelenih šetnica s prošupljenim betonskim zombijima, zastore bez prozorskih krila, zidove bez slika, odbljeske nebrojenih flaša, potpise na dovratcima, tragove ognjišta u sobama, poneki zaboravljeni predmet. Tko je sve poharao „prvi red do mora“ ostat će neistraženo. Gotovo dvadeset godina kasnije formuliram pitanja: Što je prošao prvi dom, ako je na ovom drugom tako strašno osvećen? Ponekad obiđem neke od tih lokacija - sada su to konfekcijski uređeni hoteli sa švedskim stolovima, ležaljka za plažu, bazenima.

Michel Foucault, u svom utjecajnom tekstu „O drugim prostorima: utopije i heterotopije“ (2017[1984]), utvrđuje kako dom nije nužno i isključivo samo jedan. Te prostore, koji su neka vrsta protuprostore (engl. *counter-sites*), u kojima se stvarni prostori „simultano reprezentiraju, osporavaju i invertiraju“, Foucault dijeli na heterotopije i utopije te kao primjere navodi upravo *druge* prostore doma, poput kasarni, zatvora, umobolnica i sl., dakle mjesta koja sličje na dom, koja podržavaju brojne funkcije doma, a ipak to u potpunosti nisu. Međutim, kako bi se nešto imenovalo *drugim* domom, treba postojati onaj *prvi* koji predstavlja svojevrsni model po kojem nastaje njegov „odraz“, uglavnom dislociran u odnosu na *prvi* dom. Migracijske su studije otvorile brojne teme vezane uz *druge* domove poput domova u dijaspori ili različitih oblika gastarbajterskog, prognaničkog, izbjegličkog, azilantskog stanovanja u kućama, stanovima,

²⁸² „Teatar Exit“ osnovao je 1993. godine glumac Matko Raguž. Prva predstava „Božić u Grinch gradu“, napravljena po poznatoj knjizi dr. Seussa „Kako je Grinch ukrao Božić“, obišla je više od 50 prognaničkih lokacija. Ja sam osmislila i izradila scenu, kostime i maske te sam i zaigrala.

²⁸³ Serija prati dogodovštine ostarjelih članova nekad poznatog češkog *rock*-benda koji životare svirajući za svoje sunarodnjake na terasi jadranskog hotela.

hotelima, kampovima, logorima i sl. Komparativna istraživanja *prvih* i *drugih* domova pojedinaca i zajednica razlažu teme međuutjecaja na tvorbu doma (*prvog* i *drugog*), načina komuniciranja između domova, posjećivanja i razmjene dobara, utjecaja na različite generacije nastanjivača itd. s polazišnom točkom u predodžbama o domu, materijalnim artefaktima, svakodnevnim praksama ili setu osjećaja proizašlih iz navedenih procesa.

Hrvatska domovinskoratna kinematografija prepuna je *drugih* domova: improvizirana ili prava skloništa i podrumi („Treća žena“, 1997; „Dubrovački suton“, 1999; „Srce nije u modi“, 2000; „Zapamtite Vukovar“, 2008; „Korak po korak“, 2011; „Šesti autobus“, 2022), vojarnje ili zgrade preuređene za smještaj vojnika („Isprani“, 1995; „Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996; „Crnci“, 2009), bolnice i umobolnice („Prepoznavanje“, 1996; „Ničiji sin“, 2008), izbjeglički hoteli („Anđele moj dragi“, 1995; „Hotel Pula“, 2023), gastarbajterske sobice („Priča iz Hrvatske“, 1991; „Kad mrtvi zapjevaju“, 1998), roditeljski ili rodbinski stanovi („Vrijeme za...“, 1991; „Božić u Beču“, 1997), napuštene zgrade, škole, muzeji i stanice („Nebo sateliti“, 2001; „Tu“, 2003; „Dva igrača s klupe“, 2005; „Živi i mrtvi“, 2007; „Crnci“, 2009), vagoni („Vukovar se vraća kući“, 1994; „Prezimiti u Riu“, 2002), umjetnički ateljei i muzejske zbirke („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996; „Dubrovački suton“, 1999; „Nebo sateliti“, 2001); grobnice i prostorije pod zemljom („Vrijeme za...“, 1993; „Kad mrtvi zapjevaju“, 1998; „Srce nije u modi“, 2000), šumski zakloni i ruševine zgrada („Vidimo se“, 1995; „Živi i mrtvi“, 2007; „General“, 2019; „Šesti autobus“, 2022; „A bili smo vam dobri“, 2021).

Sam popis heterotopijskih mjesta doma pruža potvrdu da su i *drugi* domovi, zbog svoje brojnosti i raznolikosti, jednako potentno istraživačko tijelo kao i oni primarni. Ono što je istraživački zanimljivo je uspostavljeni odnos između *prvih* i *drugih* domova, kao i prijepori koji nastaju kada *drugi* dom postane primaran. Ratni vojni invalid Ivan Barić vratio se nakon rata u svoj roditeljski dom, u svoju tinejdžersku sobu, budući da ga njegov *prvi* dom, onaj sa suprugom i sinom, više nije želio ili mogao prihvatiti („Ničiji sin“, 2008). Sličnu je sudbinu imao i ratni veteran Grga, onaj što sanja o Riu, kojega su supruga i kćer napustile, a on se propio i postao beskućnik („Prezimiti u Riu“, 2002). Heterotopijski dom ima vijek trajanja, odnosno opstaje samo dok jest *drugi*. Kada je *prvi* dom uništen ili nedostupan, ovaj *drugi* postaje zamka, mjesto zatočeništva, materijalni dokaz obezdomljenja, što u filmskim zapletima dovodi do razaranja. Grga je tako kroz film uništio sve svoje *druge* domove („Prezimiti u Riu“, 2002), a Ivan je sam sebi presudio u *drugom* domu, u umobolnici („Ničiji sin“, 2008).

Upravo ta i slična pitanja otvara film „Hotel Pula“ (2023) Andreja Korovljeva koji, između ostalog, govori o teškoćama nošenja s ratnim traumama ljudi izbjeglih s teritorija Bosne i Hercegovine, smještenih u hotelu u Puli, gradu uz more sredinom 1990-ih godina. Kamera

bilježi brojna lica, uglavnom starijih muškaraca izbornih lica i žena uokvirenih raznobojnim maramama, istih tužnih i izgubljenih pogleda. Njihove hotelske sobe su oronule, dotrajale, nekad ekskluzivne zidne tapete sada su razlijepljene i poparane. U sobu u kojoj je smješten glavni junak Mahir uguran je i pomoćni ležaj. Prozori su oblijepljeni listovima novina kako bi se spriječio pogled unutra. Namještaj je dotrajao, tepisi izlizani. Mnogi od izbjeglih osoba su u tom hotelu smješteni i više godina. Ne videći nadu u skori povratak, još uvijek tragaju za istinom o nestalima, a noću plaču nad poginulima.

Prognani gospodin Josip u filmu „Tu“ (2003) tumači razlog svog boravka u hotelu time što se uvijek može spakirati i otići. Upravo je to prednost *drugog* doma, to da stanar ne razvije toliku vezanost, odnosno osjećaj pripadnosti, što u njega nije investirao toliko truda, što u njemu nema toliko prošlosti te je onda bol, zbog eventualnog gubitka, manja.²⁸⁴ Međutim, filmskim junacima *drugi* dom donosi mir samo dok postoji nada u povratak u onaj *prvi*. Turisti u Hotelu Pula su polako gubili tu nadu. Mahir je pomislio da može zaboraviti sve i stvoriti si novi *prvi* dom i novu *prvu* obitelj, ali to se pokazalo nemogućim jer bi, gdje god da ode, sa sobom nosio i svoj razoreni dom i sve svoje mrtve („Hotel Pula“, 2023). Rijetko je koji filmski junak uspio sagraditi *novi* dom.²⁸⁵ Rođena Vukovarka, djevojka Olivija, došla je u potragu za *prvim* domom; spoznavši da ga više nema, vratila se u Ameriku svjesna da je tamo njen *prvi*, pravi i jedini dom („Šesti autobus“, 2022). *Drugi* dom je možda prihvatio i bivši branitelj Dinko Ćosić, živeći sam u malom stanu, odvojen od bivše supruge i sina, u zemlji za kakvu se nije borio („A bili smo vam dobri“, 2021). Međutim, zadnji kadar ostavlja mogućnost da je odustao, nestao, zaboravljen i odbačen.

Drugi dom u ratnim uvjetima predstavljaju skloništa, odnosno prostori uređeni ili preuređeni za prihvatanje stanovnika za vrijeme zračnih napada. U filmu „Treća žena“ (1997) Zorana Tadića, glavna protagonistica Hela Martinić, nastojeći otkriti okolnosti smrti prijateljice iz djetinjstva Vere Kralj, obilazi različite lokacije pri čemu je prisiljena, uslijed neprestanih uzbuna, boraviti u skloništim. Radi se najčešće o podrumskim prostorima donjogradskih zagrebačkih kuća, preuređenim za boravak stanovnika za vrijeme trajanja oglašene zračne opasnosti. Skloništa su u filmu puna ljudi, uglavnom djece i staraca. Starci sjede na klupama ili stolicama, u kaputima, s kapama i šalovima, zamotani u deke, pričaju, čitaju novine ili slušaju radio, dok se djeca igraju ili spavaju na improviziranim ležajevima. Sklonjeni ljudi uz sebe

²⁸⁴ Sličnu misao izražava i dubrovački mladić Ćaće tumačeći kako čovjek ne smije nikada imati kuću i ne smije nikada voljeti („Dubrovački suton“, 1999).

²⁸⁵ To je moguće samo pošlo za rukom nekima od sporednih likova poput već spominjanog mladića Krune koji je pred mobilizacijom otišao u Njemačku i tamo pronašao posao („Vidimo se“, 1995).

imaju radio-aparate, konzerve hrane, plastične boce s vodom, svijeće, pepeljare, novine, šalice, poneku bocu piva i plastične velike torbe u koje su moguće spakirane potrepštine i rezervna odjeća za eventualni duži boravak ili napuštanje zgrade, kao i dokumenti i vrijednosti koji se ne ostavljaju u praznom stanu.²⁸⁶

Specifičan oblik *drugog* doma je i onaj pokretan, „na kotačima“, poput kampera ili kamp-kućica, spavaćih kola vlaka, brodskih kabina i sl., koji predstavljaju čest oblik organizacije godišnjeg odmora. Koncept doma na kotačima kao *prvog* doma odražava ideju o istovremenom stanovanju i kretanju sukladno razumijevanju života kao putovanja koje podrazumijeva napredovanje od početne točke prema cilju, bez ukorjenjivanja u jednom mjestu.²⁸⁷ Stoga, dom na kotačima *bez* lokomotive („Vukovar se vraća kući“, 1994), *bez* kotača ili *bez* tračnica zapeo na livadi („Prezimiti u Riu“, 2002) nosi teško breme beznađa. Jedna od (meni) najljepših završnica hrvatskog filma je pokretanje vlaka „Vukovar“ („Vukovar se vraća kući“, 1994). Felinijevski snovito, dječak Darko poveze cijeli vlak prema njihovom Vukovaru. Pucaju konopi s rubljem, strujni kablovi, vodovodne cijevi. Uz iskre i vodene prskalice vagoni tutnje kroz žitna polja dok oko njih vijore plahte. Nepogrešivo uvijek plačem na toj sceni. Ne samo zato što je scena nadrealno moćna, već i zato što danas znam kamo su se uputili i što su tamo zatekli. Dok si na kotačima, uperen u život, dok nisi stigao, dok se nisi suočio, *prvi* dom je još uvijek mjesto nade.

Roditeljski i/ili praroditeljski domovi uglavnom predstavljaju mjesta sigurnosti i sjećanja. Premda često nenastanjeni, budući da su njihovi stanari pokojni ili žive negdje drugdje, još uvijek nose odjeke života prethodnih naraštaja i sjećanja na prošlost ili djetinjstvo (odrastanje, posjete baki i djedu za školskih praznika i sl.). Karen Sayer opisuje seosku kuću, dio obiteljskog naslijeđa, kao heterotopijski dom koji se rijetko obilazi, ali se ne prodaje (2006: 66-7). Takva je kuća Barićevih („Priča iz Hrvatske“, 1991), takav je niz uz cestu pustih i porušениh kuća u dva intermezza filma „Zvizdan“ (2015). Studentica Ana je u takvoj kući bila silovana te je svjedočila ubojstvu bake i mame, a potom se u kući druge bake uspjela obračunati s Mihajlom kao da joj je sigurnost *drugog* doma, onog praroditeljskog, pomogla da savlada strah, da u sebi probudi inat i želju da se izbori sama za sebe i svoj primarni dom („Prepoznavanje“, 1996).

²⁸⁶ Slična oprema skloništa prikazana je i u filmu „Dubrovački suton“ (1999). Također, gotovo isti predmeti, čak i ista karirana plastična torba, stoje složeni na niskoj polici i prozoru u Mahirovoj izbjegličkoj hotelskoj sobi („Hotelu Pula“, 2023).

²⁸⁷ Za razliku od razumijevanja odnosa čovjeka i prostora kroz metaforu *ukorjenjivanja*, odnosno vezanosti za jedno mjesto, suvremeno nastanjivanje se može više okarakterizirati kao *sidrenje*, boravak u jednom mjestu određenog trajanja, bez puštanja korijenja te potom „dizanje sidra“ i odlazak na drugo mjesto (usp. Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 40).

Uz različite oblike izbjegličkog stanovanja, najčešće prikazani *drugi* dom je onaj u kojem stanuju ratnici, bilo da se radi o vojarnama („Kako je počeo rat na mom otoku“, 1996), objektima prenamijenjenim u tu svrhu („Isprani“, 1995; „Nebo sateliti“, 2003; „Crnci“, 2009; „Broj 55“, 2014; „General“, 2019), ili o usputnim stanicama, skloništima, ruševinama, napuštenim kućama u kojima su ratnici pronašli zaklon i prenočište („Živi i mrtvi“, 2007; „Broj 55“, 2014; „Šesti autobus“, 2022). Potreba i sposobnost vojničkih zajednica da stvore dom u otežanim uvjetima, potvrđuju nužnost postojanja kakvog-takvog modela stanovanja, kao i fleksibilnost ideja o domu. Osim toga, iz prikazanih primjera vidljivi su minimalni uvjeti potrebni za tvorbu osjećaja udomljenosti. Slikoviti primjer navedenog je uprizorenje ratničkog doma u filmu „General“ (2019) u kojem suborci, na Badnjak, na hladnoći, okupljeni oko vatre, sjede, peku slaninu na dugim štapovima i pjevaju božićne pjesme, zajedno maštajući o skorom povratku kući.

Ono što predstavlja prijepor heterotopijskog stanovanja su slučajevi kada *drugi* dom postane primarni. To je rezultat različitih okolnosti od toga da je prvi dom uništen (domicid), da je, uslijed političkih i društvenih promjena (promjena državnih granica), povratak u njega onemogućen (progonstvo ili protjerivanje), do toga da se negdašnji stanari u svom *prvom* domu više ne osjećaju udomljeni (ili se ne osjećaju dobrodošli). Navedeno se uglavnom odnosi na povratnike iz rata, odnosno one rijetke koji su se iz njega vratili. Fenomen neudomljenosti ratnih povratnika se, bez obzira na uzroke, može promatrati kao oblik beskućništva (i u slučajevima kada stanari posjeduju fizičku nastambu osposobljenu za pristojno stanovanje). Bivši branitelj Grga živio je kao beskućnik stanujući, s dvojicom prijatelja, u olupini autobusa („Prezimiti u Riu“, 2002). Ali, beskućnik je bio i politički disident Ilija Barić koji je, neprestano se skrivajući ili bježeći pred obavještajnim službama SFRJ-a, morao prekinuti sve veze s domom i obitelji („Priča iz Hrvatske“, 1991). Bivši branitelj Karlo moguće ima mjesto stanovanja, ali živi poput beskućnika; hoda gradom; prati i promatra sretnu obitelj (sina, bivše supruge i čovjeka koji ga je zamijenio); sjedi u pothodniku s ručnom bombom u krilu pantomimom svirajući harmoniku („Tu“, 2003). U istom filmu gospodin Ivan, vukovarski prognanik, živi uz minimalnu količinu stvari u oronulom zagrebačkom hotelu. Ratni vojni invalid Ivan Barić ne živi uz suprugu i sina, nego u roditeljskoj kući iz koje često bježi pritisnut prošlošću („Ničiji sin“, 2008). Iz roditeljskog doma bježi i Luka kako bi, napokon, stao pred vrata Marijine kuće („Zvizdan“, treća priča, 2015). Dom vukovarskog branitelja Josipa ne vidimo, ali on spava ispod recepcijskog pulta vlastitog hotela. Napokon, beskućništvo Jakova Ribara je prikazano kao hodočasničko, postajno stanovanje od jedne do druge ratne nastambe („Nebo sateliti“, 2001).

Beskućništvo bivših branitelja, kako je prikazano u predočenoj filmskoj građi, podrazumijeva ne samo nemanje doma nego *nemanje dovoljno doma* usprkos posjedovanju kuće ili stana. U slučaju Jakova Ribara, radi se o posjedovanju šireg prostora doma, šireg od onog ograničenog određenom fizičkom strukturom nastambe. Posljednji primjer ukazuje i na drugi tip *drugih* domova. Za razliku od mjesta koja podrazumijevaju stanovanje na *drugom* mjestu dok se ne ostvare uvjeti za povratak na ono *prvo*, postoje i mjesta koja oprostorišu simbolička ili idealna stanovanja, svojevrsne zamišljaje ideala ili utopije doma koje postoje paralelno s primarnim domom i svim njegovim polilokalnim pojavnostima.

10.2. Utopije doma: komemorativni i sakralni objekti

U svojoj sam scenografskoj karijeri gradila ili birala groblja, grobna mjesta, ljesove, pokrove, nadgrobne ploče, križeve, cvijeće, svijeće, ali i crkve i svece, minarete i oltare.²⁸⁸ Ima filmskih radnika/ca koji su spremni noću upasti na groblje i „posuditi“ kičeno kovano raspelo kako bi „svom“ pokojniku priredili dostojanstven ispraćaj. Ima ih koji posuđuju cvijeće s drugih grobova kako bi ukrasili onaj filmski. Ali onda, kad završi snimanje, duplo vraćaju, a na Sisvete obilaze i imaginarne pokojnike i njihove „stanodavce“. Ima i onih koji sa svećenikom noću iznose iz prave crkve slike Križnog puta da bi njihova, filmska, bila još ljepša. U konačnici, znam dobro gdje su pokopani Tatjanin Miljenko i Vesnin Zoran i gdje su se tajno vjenčali Julija i Stanislav.²⁸⁹

Utopijsko mjesto doma je mjesto u kojem nema straha, rata, gladi, zime – Grgin Rio/Raj, mjesto kojeg nema, ali postoji u našim zamišljajima, sjećanjima ili projekcijama budućnosti.²⁹⁰ O odlasku na takvo mjesto je maštao poludjeli bivši branitelj Grga („Prezimiti u Riu“, 2002). Jedna je šuma postala utopijsko mjesto doma skupini dječaka, mjesto gdje, kako kasnije mladić Andre tumači svojoj djevojci Dori, „vječno mladi žive i Petar Pan i Superman“ („Vidimo se“,

²⁸⁸ Za potrebe završne scene na razorenom katoličkom groblju u filmu „Vrijeme za...“ (1993) Oje Kodar, scenografska ekipa je „sagradila“ groblje i to iz više razloga. Nadgrobni spomenici su trebali biti devastirani, dramska radnja je zahtijevala određeni raspored grobnih mjesta, a u konačnici, snimane scene su nasilne te time neprimjerene za mjesto pijeteta kao što je groblje. Groblje je „izgrađeno“ i za noćnu borbenu scenu na groblju u filmu „Živi i mrtvi“ (2007) Kristijana Milića.

²⁸⁹ Miljenko, Tatjanin suprug, stradao je na njemačkoj *baušteli* te je pokopan na mjesnom groblju, a tajno vjenčanje Julije, kćeri gasarbijtera i lokalnog ridikula Stanislava završilo je svečanim krštenjem njihovog sina (Što je muškarac bez brkova“, 2005., Hrvoje Hribar). Zoran, sin Vesne i ratnog zločinca Žarka Nikolića, umro je pod nerazjašnjenim okolnostima nakon rata („S one strane“, 2016).

²⁹⁰ Utopija: grč. *οὐ*: ne + *τόπος*: mjesto, mjesto kojega nema, nepostojeće mjesto, ne-mjesto.

1995).²⁹¹ Utopijska mjesta doma su i ona zadržana u sjećanjima na prošle domove u kojima smo bili sretni.²⁹² Vukovarci su se svog izgubljenog doma sjećali samo kroz slike sklada, sreće, zdravlja („Vukovar se vraća kući“, 1994). Postoje, međutim, fizičke lokacije kojima ljudi osim heterotopijskih, pripisuju i utopijske karakteristike poput groblja kao mjesta vječnog spokoja i sakralnih građevina kao mjesta Božjeg doma.

Motiv grobnog mjesta prisutan je u gotovo svim analiziranim filmovima budući da su umiranja, pokapanja i žalovanja dio ratovanja, ali i samog života, riječima Đure Hane: „...*Jer gde god u životu da kreneš, naletiš na smrt. Ili svoju vlastitu, ili tuđu. I u ratu i u miru...*“ („Nije kraj“, 2008). Međutim, izdvajam dva primjera u kojima je duhovito ironizirana upravo predodžba o grobu kao mjestu vječnog spokoja. Kao prvo, radi se o ratnoj komediji „Kad mrtvi zapjevaju“ (1998) Krste Papića o kojoj sam detaljnije govorila i u poglavlju o komemorativnim praksama (v. poglavlje 8.3.). Cinco Kapulica se, nakon godina gastarbajterskog rada u Berlinu, zaželio svog doma te je platio kriminalnoj organizaciji da ga službeno proglase mrtvim i u lijesu pošalju u njegov rodni kraj gdje će moći, sa svojom voljenom Macom i obitelji, živjeti dobro od njemačke mirovine koja će njegovom smrću pripasti supruzi. „*Meni bez lijesa nema života!*“, rekao je Cinco svom najboljem prijatelju, berlinskom cimeru i sunarodnjaku Marinku. Budući da se radi o komediji, Cinco i Marinko će proći brojne peripetije u kojima će se pomiješati i ljesovi i pokojnici. Cinco će se ponovo sastati s Macom, ali i prisustvovati vlastitom žalovanju i sprovodu. Međutim, kako su se u zavičaj vratili upravo u vrijeme razbuktavanja ratnih sukoba, Cinco će, igrom slučaja, ipak izgubiti život, i to u vlastitom grobu, ali će, pritom spasiti svoje selo budući da će se neprijateljski vojnici razbježati uz preplašeni krik: „*Oni izlaze čak i iz grobova!*“. Duhovita opaska, podcrtava međutim i „pomoć s onoga svijeta“ u obrani doma.

U drugom primjeru, crnoj komediji „Koja je ovo država“ (2019) Vinka Brešana, ponovno će ljesovi postati okosnica radnje. Premda je sve predstavljeno kao košmarni snovi pojedinih likova izazvani ratnim traumama, film otvara i danas aktualnu i bolnu temu o tome kako još uvijek nisu pronađena brojna tijela vojnika i civila stradalnika rata. Nekolicina ostarjelih očeva (i to pripadnika sve tri zaraćene strane) organizira krađu ljesova s posmrtnim ostacima pokojnih predsjednika država Hrvatske i Srbije (Franjo Tuđman i Slobodan Milošević), uz uvjet da će ih vratiti tek kada vlade pronađu tijela njihovih nestalih sinova. Jedan

²⁹¹ Nakon pogibije prijatelja iz djetinjstva, student Andre govori svojoj djevojci Dori kako bi želio da Superman vrati vrijeme i da dođe Petar Pan i sve ih povede u Neverneverland („Vidimo se“, 1995).

²⁹² *Kada odem u dom svojih roditelja, opet sam dijete. Zauzmem omiljeno mjesto, iznova čitam davne knjige i čekam da mama vikne „Ručaaak!“*. I sjetim se sebe kakva sam bila tada i svega dobrog što me okruživalo.

od očeva je, obraćajući se liku aktualnog hrvatskog predsjednika, njihov zahtjev formulirao riječima: „*Naši su sinovi dali živote za svog predsjednika i za Hrvatsku i sad je red da njihov predsjednik za njih da svoju smrt.*“ Groteskni zapleti vezani su uz putovanje dvaju ljesova kako bi, na kraju, tijelo hrvatskog predsjednika i oca domovine počivalo na seoskom pravoslavnom groblju, dok je u njegovoj raskošnoj grobnici od crnog mramora završio mirogojski grobar. Oba filma ironiziraju temu „vječnog spokoja“ te problematiziraju korištenje smrti, pokojnika, pa i grobnih mjesta kao ideološkog oružja u društvenim i političkim prijeporima.

Navedeni primjeri ističu i značaj kojega pojedinci i zajednice pridaju točnoj, po mogućnosti biranoj lokaciji vječnog pokoja o čemu sam govorila analizirajući komemorativne prakse (v. poglavlje 8.3.). Prikazano je to i nemirom majke Halime sve dok nije pronašla posmrtno ostatke supruga i sina smaknutih u ratu te ih pokopala, jednog pored drugog, na njihovom seoskom groblju („Halimin put“, 2011). Preživjeli ratnici redovito pohode ispraćaje drugova koji su u miru sami sebi presudili („Ničiji sin“, 2008; „Šesti autobus“, 2022). Na dženazu dobrom prijatelju stižu i supružnici Slavko i Milena sa suprotne hrvatske strane Neretve („Obrana i zaštita“, 2013). Značaj mjesta „vječnog pokoja“ vidljiv je i iz pažnje koja se posvećuje ljepoti groblja, grobnica, memorijalnih mjesta: elegantne mirogojske arkade („Treća žena“, 1997; „Koja je ovo država“, 2019), pusti brdski proplanak („Živi i mrtvi“, 2007), skriveni grob u staroj šumi i ime urezano u drvetu („Vidimo se“, 1995), spomenik na Ovčari („Šesti autobus“, 2022); mjesto ispod ogromne krošnje na Stevanovu imanju („Cijena života“, 1994), dubrovačko groblje prepuno cvijeća s pogledom na more („Dubrovački suton“, 1999).²⁹³

Svojevrsan utopijski dom predstavljaju i sakralni objekti koji podrazumijevaju Božji dom na zemlji, mjesto susreta s božanskim osobama i svecima, mjesto spomena na sakramente i blagoslove, ali i mjesto koje svojom arhitekturom i oblikovanjem simulira božje kraljevstvo koje će svima dobrima na onome svijetu biti dom. Stoga sakralni objekti nude spokoj, mir i nadu, odišu raskošnom i ugodnom atmosferom.²⁹⁴ Dječak Ivan je Marinu, kćer komunističkog funkcionera, tajno odveo u kićenu zagrebačku crkvicu; u istoj su se crkvi puno godina kasnije i vjenčali („Priča iz Hrvatske“, 1991). Drugi je dječak utočište pronašao iza porušenog oltara („Anđele moj dragi“, 1995). *Crni mladić* je u crkvi pokušao pronaći iskupljenje („Crnci“, 2009). Sakralni objekti predstavljaju i simbolički marker (zvučni ili vizualni) pojedinih vjerskih

²⁹³ U filmu „Dubrovački suton“ (1999) grobar, koji svako večer iskopa po tri groba, govori kako ga je rat spasio. Budući da je prije rata radio u banci, uhvatio ga je strah da će rat prestati i da će se morati vratiti na šalter.

²⁹⁴ Crkvena arhitektura, plastika i slikarstvo spadaju u vrhunce povijesti umjetnosti svake kulture ili vjeroispovijesti.

i nacionalnih skupina. Tako se u filmu „Halimin put“ (2011) iz muslimanskog sela čuje mujezinov poziv na molitvu, dok zvono i silueta crkvenog tornja označavaju pripadanje kršćanskoj zajednici.

Budući da sakralni objekti, osim religioznog i identitetskog značenja, nose i umjetničku i baštinsku vrijednost, njihovo se rušenje smatra činom ratnog zločina, uništenjem onoga što pojedinci i zajednice smatraju svetim, simboličkim razaranjem slike rajskog doma. Stoga se porušene crkve redovito nalaze u filmskim prizorima koji ilustriraju strahotu ratnih razaranja.²⁹⁵ Međutim, porušene crkve, kada se stave u funkciju, predstavljaju i ustrajnost u vjeri, u ostanku, u preživljavanju usprkos ratu. Potresan je, ali i svečan, već spomenuti crkveni ispraćaj Marijinog sina: buketa i crnina, bijela svećenička halja, kiša koja ispire suze („Vrijeme za...“, 1991). U izrazito ekumenskom filmu „Nebo sateliti“ (2001) Lukasa Nole ispunjenom kršćanskim simbolima, pa i metonimijskom figurom Isusa Krista u liku bjelokosog Jakova Ribara, nije prikazana niti jedna sakralna građevina. Cijela je ratom zahvaćena zemlja prikazana kao Božji dom kojim prolazi Jakov Ribar, tješitelj svijeta.

Komemorativni i sakralni objekti, premda mjesta utopijskog stanovanja i vječnog života i spokoja, u filmskim primjerima također predstavljaju mjesta prijepora i mjesta otpora. Groblja i crkve tako postaju i mjesta utočišta i mjesta okršaja, pa i zlostavljanja. U prijepornim se vremenima, grobnice otvaraju, mrtvi hodaju, ljesovi se premještaju, crkve razaraju, ali i zaklanjaju obezdomljene, spašavaju napadnute, „daju svoju smrt za one koji su za njih dali život“ (usp. „Koja je ovo država“, 2019). Sakralne i komemorativne građevine postaju svjedoci i vizualne sinegdohe ratnog razaranja, ogledalo rata, ali i utopijski dom Drugog, onostranog i božanskog, onog izmirenog sa svime, kojemu je sve oprošteno i koji je sve oprostio.

10.3. Dom Drugog

Definiciju koncepta mjerila i opsega doma iznijela je muslimanka Halima tumačeći Mustafi i Aronu koliko je od njih udaljeno selo Rastoke u kojem su se nastanili odbjegli ljubavnici muslimanka Safija i pravoslavac Slavo: „...*Daleko je da dalje ne more biti. Ne mjeri se ovdje daljina u metrima ko u drugom svijetu. Ovdje ljudi svakih pedeset godina istu kuću zidaju, tu ti je metar što je neđe kilometar...*“ („Halimin put“, 2012). Mjere, mjerila, udaljenosti i blizine

²⁹⁵ Tako je lijepo dubrovačke crkve prikazao scenograf i slikar Željko Senečić režirajući film „Dubrovački suton“ iz 1999. godine (direktor fotografije na filmu bio je Slobodan Trninić). Porušene crkve prikazane su u brojnim filmovima, među ostalima u: „Vrijeme za...“ (1993), „Anđele moj dragi“ (1995), „Srce nije u modi“ (2000), „Zvizdan“ (2015), „General“ (2019).

nisu samo matematička kategorija nego i društvena, kulturna, povijesna, pa i osobna. Safija i Slavo su bili udaljeni svega nekoliko desetaka kilometara, ali ih je od njihovog sina Mirze dijelila ratovima zacrtana nepremostiva granica. Upravo činjenica da je u Domovinskom ratu susjed zaratio protiv susjeda (zbog različitih pogleda na domovinu, usp. Jansen 1998), predstavlja osnovni, i danas aktualni prijepor koji je istaknut u brojnim filmovima. Susjed, kum i suradnik Rade okrenuo se protiv Kuzme („Bogorodica“, 1999). Pobunjeni sumještani jedne nacionalnosti su pokrali i pobili svoje sumještane druge nacionalnosti („Vrijeme za...“, 1993). Nekadašnji su se prijatelji iz mladosti ili školski kolege okrenuli jedan protiv drugoga („Zapamtite Vukovar“, 2008; „Šesti autobus“, 2022). Štoviše, oni koji to nisu učinili, smatrani su izdajnicima i zbog toga bili progonjeni, ubijeni. Tako su pripadnici srpske nacionalnosti koji su sudjelovali u obrani Vukovara, završili strijeljani na Ovčari („Zapamtite Vukovar“, 2008), a na nišanu snajpera se nakon rata, zbog svoje ljubavi prema srpskoj nevjesti Desi, našao hrvatski branitelj Martin („Nije kraj“, 2008).²⁹⁶ Ipak, u recentnom su filmu „Šesti autobus“ (2022), jedan drugome spasili život Josip i Sveto, prijatelji iz djetinjstva koji su se u ratu priključili svatko svojoj strani (hrvatskim, odnosno srpskim snagama). Jedna od mjera doma je i njegova udaljenost od ili do doma Drugog što u Domovinskom ratu može imati ključnu ulogu.

Film „Hotel Pula“ (2023) prati intimnu priču starijeg prognanika iz Bosne, smještenog u Hotelu Pula i srednjoškolske Puležanke Une pri čemu oboje tragaju za vlastitim identitetom, zaboravom i malo ljubavi. Bez obzira na njihove (pokazalo se nepremostive) razlike, njihove su nastambe gotovo podudarne. I Mahirova izbjeglička soba i Unin neboderski stan krasi izlizane staromodne tapete na zidovima, stari namještaj, poneka ukrasna ili identitetska sitnica. Radi se o skućenim i dotrajalim prostorima i istim takvim odnosima. Mahir živi uz plač i tugu drugih izbjeglih osoba i košmarne snove svojeg cimera, dok Una živi s mlađim bratom i majkom alkoholičarkom (otac ih je početkom rata napustio i otišao u Italiju). Napokon, čak i treći prostor u kojega se Mahir i Una privremeno usele (kuća na prodaju u kojoj nitko ne stanuje), izgleda gotovo identično: tapete s uzorkom, staromodni namještaj, nekoliko sitnica. Na kraju, Una sama sjeda u autobus i odlazi u Italiju (isto je tako otišla i Tonijeva djevojka Zrinka prije točno dvadeset godina u filmu Petra Krelje „Ispod crte“ iz 2003. godine). Izblijedjele razlike između slika *prvog* i *drugog* doma, ali i nemogućnost razlikovanja doma Drugog od vlastitog nastanjivanja, rezultiraju Uninim odlaskom i, potom, Mahirovim samoubojstvom.

²⁹⁶ U filmu „Hotel Pula“ (2023) bošnjački je izbjeglica Mahir iz sjećanja izbrisao ratne događaje, osjećajući krivnju što je uopće živ, dok su mu supruga i drugi članovi obitelji ubijeni.

Brojna su etnološka i kulturnoantropološka istraživanja posvećena temi Drugog. U početku se radilo o *divljaku* iz egzotičnih krajeva, upregnutom u razvoj zapadne misli o evoluciji društava i kultura, da bi suvremena istraživanja prepoznala Drugog u vlastitom susjedstvu te potom i u samima sebi, izražavajući kritiku prema prethodnom dualističkom determinizmu, odnosno identificiranju „mi“ u odnosu na „oni“. Doreen Massey ističe zamku razumijevanja doma kao stabilnog, ograđenog mjesta, odnosno stvaranja njegova identiteta kroz „negativnu kontrapoziciju u odnosu na Drugog koji je izvan postavljenih granica“ (1994: 169). U tu su zamku upali i brojni domovinskoratni filmovi, posebno oni iz tzv. prve faze (uz iznimke radi se o periodu do ranih 2000-ih godina) u kojima je neprijateljska strana (pripadnici srpske nacionalnosti, pogrdno nazivani i *Četnici*) prikazana često i karikaturalno, groteskno: bradati, pijani, krvožedni, nasilni, naoružani do zuba, skromnog glazbenog ukusa (posebno naglašeno u filmovima „Vrijeme za...“, 1993 i „Bogorodica“, 1999). Na podudaran su način prikazani i njihovi domovi. Radi se o neurednim, siromašnim, polupraznim nastambama. Stan srpskog snajperista i njegove supruge s krevetom koji dominira cijelom sobom, više liči na sobu koja se iznajmljuje „na sat“, nego na stalno mjesto stanovanja („Vrijeme za...“, 1993). U istom su filmu svi domovi pripadnika srpske nacionalnosti lišeni tragova stanovanja: u garaži srpske obitelji nema traktora ili drugih alatki za obradu zemlje, nego je puna sanduka s oružjem; stan iz kojega je iselila srpska obitelj izgleda kao da nitko u njemu nije niti živio; Srbin Nikola se od rata sklonio na katoličko groblje, kao da niti ne postoji ono pravoslavno. Sličan zaključak nudi i čitanje prostora u filmu „Bogorodica“ (1999) Nevena Hitreca. Dok Hrvat Kuzma živi sa svojom majkom, te potom i suprugom i sinom, u toploj seoskoj kući ispunjenoj starinskim namještajem i brojnim ukrasima, kuća Kuzminog stolara i kuma Srbina Rade neuredna je, davno okrečena, straćara. Kuzma ima i prostranu i urednu stolarsku radionicu i kiparski atelje u kojem djela skulpture od drveta. Rade nema ništa takvo, nego je kod Kuzme zaposlen. Kada započne rat, Rade se priključuje srpskim jedinicama i sudjeluje u ubijanju hrvatskih civila. Osim toga, provaljuje u Kuzminu kuću, ubija mu majku, siluje suprugu te je potom sa sinčićem minira i raznosi pred Kuzminim očima. Nakon rata, Kuzma nalazi Radeta u Srbiji gdje je izgradio kopiju Kuzmine radionice, oženio se i živi u kući koja podsjeća na Kuzminu, nastojeći tako kopirati život na kojemu je zavidio i koji je razorio. Čini se da su, na tragu pisanja Hommi Bhabhe o tome da kulture prepoznaju i priznaju same sebe kroz njihove vlastite projekcije „drugosti“ (2012[1997]: 360-1) i hrvatski filmski autori nastojali prikazati sebe, odnosno svoju stranu, kao vrijednu, ukorijenjenu, oduvijek nastanjenu na ovim područjima.

Takav prikaz *zastašujućeg* Drugog nalazim još samo u filmovima o stradanju Vukovara. Kao prvo radi se o filmu „Zapamtite Vukovar“ (2008) Fadila Hadžića koji govori o

hvatanju novinara Radio Vukovara Siniše Glavaševića i njegovom smaknuću na Ovčari. Film, posebno na početku, nudi niz potresnih dokumentarnih snimaka osvajanja Vukovara, protjerivanja preostalih stanovnika i slavlja osvajača, ali i niz fikcijskih dijaloga o egzekuciji Vukovaraca koji se vode između zapovjednika JNA, a u kojima isti iskazuju grotesknu mržnju, krvožednost, okrutnost, nadmoć, uživanje u gledanju strijeljanja („padaju ko kegle“), sve popraćeno psovka, pogrđnim nazivima i „duhovitim“ opaskama na račun ubijenih (jedan od primjera je naredba majora Momčila Đokovića: „*Za četrdesetosam sati teren ima da bude čist ko suza, sve da se blista, trava da raste, golf da se igra...*“). Sličnu retoriku neprijateljskog Drugog prikazuje i drugi film o stradanju Vukovara „Šesti autobus“ (2022). Film, kroz prikaze sjećanja preživjelih vukovarskih branitelja i svjedočenja optuženih krvnika Vukovara na beogradskom sudu, rasvjetljava događaje oko nestanka hrvatskih zarobljenika i ranjenika pri osvajanju Vukovara (tzv. „šesti autobus“) pri čemu Drugi (hrvatski Srbi, zapovjednici JNA i dobrovoljci iz Srbije) iskazuju jednaku bešćutnost, okrutnost, pa i nastranost prema stradalnicima (u ovom je slučaju, za razliku od prethodno analiziranog, prikazana i netrpeljivost Hrvata prema hrvatskim Srbima prije samog rata).²⁹⁷ Premda se u radu ne bavim kvalitetom filmova ili prijemom pojedinih uradaka kod publike ili kritike, ovdje moram istaknuti da je film „Šesti autobus“ sakupio preko 30000 gledatelja (30682)²⁹⁸ te je dobitnik nagrade Zlatni Studio (nagrada čitatelja *Studija i Jutarnjeg lista*) za najbolji igrani film 2022. godine. Uspjeh kod publike i neuspjeh kod kritike podsjeća na prijem filma „Vrijeme za...“ (1993), nastalog prije gotovo 30 godina.

Lagani odmak od ideološki postavljenih odnosa doma Prvog i doma Drugog čitam već u filmu „Cijena života“ (1994) Bogdana Žižića, nastalog još za trajanja rata, a čija je radnja smještena u dom Drugog, na baranjsko srpsko imanje van domašaja rata, u Srbiji. U filmu gazda Stevan, premda srpske nacionalnosti, skriva odbjeglog hrvatskog logoraša Ivana kako bi mu pomogao u radovima na imanju. Ivan je na području Vukovara zarobljen, doveden u Srbiju i smješten u logor nakon što mu je supruga ubijena, a dom spaljen. Gazda Stevan živi na svom

²⁹⁷ Vezano uz rodne uloge u analiziranoj filmskoj građi, primjećujem kako gotovo da i nema ženskih junakinja među braniteljima. Iznimka je pripadnica hrvatskih snaga Maca u filmu „Nebo sateliti“ koja ravnopravno s muškim suborcima sudjeluje (i gine) u obrani. Tu je i stvarna ličnost Dunja Zlojić (buduća supruga Ante Gotovine), koja, međutim, nije prikazana u ratnoj akciji. S druge strane, među pripadnicima srpskih vojnih i paravojnih postrojbi svojom su se okrutnošću istakle dvije žene: Četnikuša koja okrutno ustrijeli odbjeglog logoraša („Cijena života“, 1994) i vojnkinje JNA Radojka koja izgovara neke od najokrutnijih replika te pokazuje izrazitu bešćutnost i neljudskost („Zapamtite Vukovar“, 2008).

²⁹⁸ Film „Šesti autobus“ je polučio i osmo najbolje „vikend-otvaranje“ hrvatskog filma uopće (18,141 gledatelja). Navedeni podaci su po izvještaju HAVC-a objavljeni u brojnim novinama. (vidi: <https://www.glasistre.hr/film/2023/02/04/vise-od-220-tisuca-gledatelja-rekordnih-25-premijernih-naslava-i-zapazen-uspjeh-na-medunarodnoj-sce-844172>, pristupljeno 30.12.2023.)

imanju s dvije kćeri, snahom i unukom, dok mu sin jedinac dobrovoljno ratuje u Hrvatskoj. Imanje je veliko, bogato, teškim radom uređeno i održavano, a Stevan je pošten, vrijedan i autoritaran gospodar koji često ističe vrijednost zemlje i vlastitog rada. Interijer kuće uređen je s pažnjom te ga od prikaza hrvatskih interijera iz tog perioda razlikuju samo slike pravoslavnih svetaca na zidovima. Međutim, postepeno, preko Ivana otkrivamo pukotine u domu Drugog. Sin se s ratnih pohoda vraća s plijenom koji je opljačkao, svoju suprugu sili na ljubav, a sina uči ratovati. Mlađa Stevanova kći ima povrijeđenu kralježnicu, ne izlazi iz sobe, nego događaje promatra sa svog prozora, dok starija samuje i čezne za muškarcima. Snahu Anicu uznemiruju zbog toga što je Hrvatica. Susjed Tuco ju, ohrabren odsustvom supruga, opsjeda, pokušava zlostavljati i, napokon, ucijeniti životom logoraša. Osim toga, saznajemo da se ne radi o obiteljskom nasljeđu, nego da je, nakon onog prošlog rata (Drugi svjetski rat), imanje oteto autohtonim Nijemcima. U finalu filma, djevojčica pomaže Ivanu da savlada i ubije njezinog brata Dušana, Anica se sa sinom priključuje Ivanu u bijegu u Hrvatsku, dok gazda Stevan za njima puca - u zrak. U ovom slučaju Drugi nije samo i isključivo zastrašujući, ali je nemoćan u pokušaju uspostavljanja života na svome od vlastitog rada.

Postupno će se hrvatska kinematografija odmaknuti od takvog izrazito ideološki obojenog prikaza Drugog. Tako, bez obzira na činjenicu da se radi o antagonističkim domovima, sličnom obiteljskom, kućnom atmosferom odišu domovi u novijim filmovima, posebno izraženo u prikazu više sličnosti nego razlika između pravoslavnog i muslimanskih domova u filmu „Halimin put“ (2012), hrvatskom i muslimanskom stanu u filmu „Obrana i zaštita“ (2013) te u hrvatskim i pravoslavnim seoskim kućama u prvoj priči filma „Zvizdan“ (2015). Napokon, dvije usporedne spavaće sobe, Vesne i „Žarka“, protagonistice i antagonista, otkrivaju život, intimu i nutrinu svakoga od njih, smještajući ih, u konačnici, na istu stranu ranjenih i osamljenih („S one strane“, 2016). Također, znatno je manje razlika istaknuto u prikazima vojničkog nastanjivanja. Posebno je to vidljivo u filmu „Živi i mrtvi“ (2007) Kristijana Milića u kojem, na svojim ratnim pohodima pripadnici različitih vojski (četnici, ustaše, balije, domobrani, branitelji), premda suprotstavljeni, čak međusobno razdvojeni desetljećima, stanuju doslovno u istim kolibama, skrivaju se u istim šumama, ginu na istoj livadi.

Često je dom Drugog onaj koji nije u ratu. Premda nije uvijek prikazan slikom, on postoji kroz zamišljaje ili razgovore Prvih. Anin suprug pomorac u razgovoru preko radio-stanice poziva Anu k sebi, u sigurnost („Dubrovački suton“, 1999). Vjerin suprug se telefonski javlja iz sigurnosti Zagreba u kojega je utekao („Korak po korak“, 2011). Dom izvanratnog Drugog uglavnom služi kao kontrapunkt, kako bi se prikazala razlika između života u glavnom

domu od života u određenoj suprotnosti. Jedan od veselijih domova Drugog, minhenski je stan njemačke gospođice u godinama pretrpan lampama i psima („Priča iz Hrvatske“, 1991). Stan švercerice Stelle ispunjen je drangulijama („Korak po korak“, 2011). Domovi ratnih profitera i kriminalaca („Prezimiti u Riu“, 2002; „Put lubenica“, 2006) ili gornjogradske elite („Ispod crte“, 2003) kontrapunkt su domovima protagonista koje obilježava skromnije stanovanje. Već sam opisala zanimljivu paralelu između življenja u ratu i življenja s pogledom na rat, povučenu u filmu „Dubrovački suton“ (1999) Željka Senečića. Kroz film se izmjenjuju kadrovi Straduna u plamenu i večere pod svijećama za strane novinare i promatrače EU u hotelu „Ambasador“. Štoviše, zaljubljeni par održava svečanost svog vjenčanja te proživljava sreću prvih bračnih dana gotovo istovremeno dok slikarica Ana gubi Ivu kojega je tajno voljela. Sedam godina kasnije, par će se vratiti u Dubrovnik kako bi se prisjetili mjesta gdje su bili tako sretni, a istovremeno će Ana, napokon, otkriti krvnika svog brata.

„...Došli smo tu slučajno. Ko što su ovi što su živjeli prije u ovim kućama završili ko zna gdje, isto tako slučajno. I mi i oni zapravo živimo tuđe živote. Nismo svojom voljom odabrali gdje ćemo živjeti. Tako sam i ja po tuđem životu kopao nezainteresirano dok nisam shvatio da kopam po vlastitoj utrobi. A to, to zna zaboljeti...“, uvodne su riječi Filipa, junaka filma „Most na kraju svijeta“ (2014) koji govori o mjestu života i mjestu smrti, ali i o nastanjivanju u tuđem domu, u domu Drugog. Kroz kriminalistički zaplet, odnosno potragu za nestalim starijim gospodinom i njegovom harmonikom, film rastvara sudbinu Hrvata koje su iz Bosne u Hrvatsku protjerali Srbi, a onda su u Hrvatskoj naseljeni u kuće Srba koje su iz Hrvatske u Bosnu prognali Hrvati. Stanari su istjerani, ali njihove kuće, dvorišta, namještaj i predmeti su ostali, zadržavši duh i tragove svojih primarnih vlasnika. Yael Navaro-Yashin opisuje takve prostore kao fantomske, one u kojima su ljudi *izrezani* iz svojih stvari (engl. *cutt off from*), ali još uvijek u njima stanuju (2012: 13). Radi se o kućama u kojima istovremeno stanuju i oni novopristigli, ali preko materijalnih predmeta i oni koji su iz njega istjerani. U jednu od takvih kuća se uselio policijski inspektor Filip s ocem i suprugom Sofijom.

Za razliku od prethodno opisanih karikaturalnih prikaza kuće Drugog, Filipova kuća izgleda vrlo lijepo, starinski, skromno, prostrano, opremljeno potrebnim namještajem, odiše toplinom i kućnim životom. Štoviše, posjeduje i sobu viška u koju je nova obitelj u kutije složila osobne stvari pravih stanara, prekrivši ih najlonom. Upravo u toj sobi Filip noću stoji uz prozor, puši i gleda u mrak. Sjedi tako noćima i puši i njegov otac, jedva da izmijene par riječi. Tišina je zavladała i između supružnika. Filip, Sofija i otac dočekuju prijateljski starog gospodina Dragu, prvog vlasnika njihove kuće koji je došao u pratnji svog negdašnjeg susjeda. Gospodin

Drago je gluhonijem te samo moli da vidi kako su mu pčele i košnice. U razgovoru se otkrivaju iste tuge i prijepori prognaništva, pokazuju se fotografije, govori se o djeci koja su raseljena i susjedovom sinu koji je poginuo na samom kraju rata. Prognanik Srbin govori: „*Palimo kuće jedni drugima. Niđe kraja, a sve jedna sirotinja*“.

Dogovoreni posjet, međutim, u mjestu izazove pomutnju, pa i pucnjavu. Agresija koju izražavaju novi stanari pri posjetu pravih vlasnika, može se tumačiti kao rezultat frustracije zbog gubitka vlastitog doma i straha da će i iz ovog doma biti istjerani kada pravi vlasnici polože svoja prava nad njima. Međutim, priznanje jednog od sudionika o poticanju i podršci za njihove ispade koja je stigla iz političkog vrha, govori o nastojanju da se spriječi eventualni trajni povratak protjeranih te konstruira nova slika doma (ona u kojoj nema bivših vlasnika, iz koje su bivši vlasnici izrezani).²⁹⁹ Dom Drugog odraz je onog Prvog te često upravo to prepoznavanje (Prvog u Drugom) izaziva prijepore i kod pojedinaca i kod zajednica te posljedično slabljenje ideoloških postavki nužnih za konstrukciju kolektivnih, službenih, državotvornih predodžbi o domu. Ti procesi su još izraženiji u konstrukciji šireg opsega koncepta doma, odnosno domovine.

10.4. Domovina

Šire mjerilo prostora doma obuhvaća prostor susjedstva, grada, zavičaja, domovine, kontinenta, pa i planeta, od kojih je, u odabranim filmovima, najistaknutija pozicija „domovine“ i to iz dva društvenopovijesna razloga. Kao prvo, raspad Jugoslavije je za sve građane označio i *promjenu domovine* (bez promjene boravka) te kao posljedično, formiranje, usustavljenje i međunarodno priznanje novih samostalnih država što je, kao drugo, rezultiralo oružanim sukobom na hrvatskom teritoriju između pobornika osamostaljenja i onih koji su zastupali opstanak SFRJ-a. Rat se vodio u ime dvije različite predodžbe o domovini (bivšoj i novoj) te je upravo zbog toga nazvan Domovinskim ratom.³⁰⁰

Već sam se kroz prethodne analize filmskih primjera doticala projekcija pojedinih tema na šire opsege koncepta doma (susjedstvo, grad, zavičaj, domovina), nalazeći podudarnosti u

²⁹⁹ Transmisijom afekta između materijalnih objekata bivših stanara i onih naseljenih u njihove domove bavila se Yael Navaro-Yashin, posebno ukazujući na organizirane i svjesne političke i zakonodavne procese posredovanja i prenošenja značenja i emocija (2012: 178-201).

³⁰⁰ U ratnim sukobima su s jedne strane bili pripadnici hrvatske nacionalnosti kao i drugih nacionalnosti nastanjenih na teritoriju Republike Hrvatske, dok su s druge strane, osim hrvatskih građana srpske nacionalnosti, bili i pripadnici JNA te paravojne postrojbe građana Srbije.

njihovoj konstrukciji, prezentaciji i percepciji. Domovina, kao i dom, štiti svoje stanare od prirodnih i društvenih nepogoda i katastrofa, štiti njihov život, zdravlje, vrijednosti, omogućuje razvijanje njihovih potencijala i njegovanje potomstva. U ratnim okolnostima je dovedena u pitanje upravo zaštitnička uloga domovine, pa i sam njen opstanak, što rezultira formiranjem braniteljskih odreda i vojnim akcijama, kako je i prikazano u velikoj većini analiziranih filmova (posebno u biografskoj ratnoj drami „General“ iz 2019. godine koja govori o vojnom djelovanju generala Ante Gotovine).³⁰¹ Stanari štite domovinu, njezin teritorij i materijalna dobra, njezin poredak te društvene i kulturne vrijednosti zajednice. Brojni su filmski likovi napustili sigurnost svog doma kako bi se prijavili u obranu sugrađana i njihovih domova, osjećajući teritorij domovine zajedničkim domom. Tako u većini postrojbi postoje oni pristigli iz Zagorja, Međimurja, Zagreba i drugih područja koja nisu bila zahvaćena ratnim sukobima. Jedan od najupečatljivijih takvih likova je mladić Maks, Zagrepčanin koji se, nakon kratkog odsustva zbog pogreba prijatelja iz djetinjstva, priključio borcima za obranu Vukovara („Vidimo se“, 1995).³⁰²

Osjećaj koji je pokrenuo muškarce da se priključe obrani, osjećaj je pripadanja, kako onima s kojima dijele istu domovinu („našima“, Hrvatima), tako i samom teritoriju koji je napadnut, otet. Ideje o vezanosti ljudi *za* određeni teritorij ili mjesto vrlo su rasprostranjene, budući da, sukladno kulturnoantropološkom poimanju o društvenoj i kulturnoj konstrukciji mjesta, postoji snažna veza između kulture, mjesta i identiteta pojedinaca ili zajednica (usp. Čapo i Gulin Zrnić 2011a: 20).³⁰³ Metafore kojima se izražava vezanost ljudi i kultura uz mjesta su botaničke te se govori o *ukorijenjenosti*, *puštanju korijenja* i sl. Ljudi i nacije se uspoređuju sa snažnim i dugovječnim stablima dubokih korijenja koji ga drže za određeno tlo koje ih hrani (Čapo i Gulin Zrnić, 2011a: 20-1; usp. Malkki 1997) što je tematizirano na duhovit način u filmu „Srce nije u modi“ (2000) Branka Schmidta i priči o najstarijem hrastovom stablu na tlu Europe.³⁰⁴ Film „Zapamtite Vukovar“ (2008) govori o posljednjim danima vukovarskog radijskog novinara i urednika Siniše Glavaševića, ubijenog na Ovčari 4. studenog 1991. godine.

³⁰¹ Zanimljiv je i detalj iz filma „Božić u Beču“ (1997) u kojem ostarjeli i oboljeli gospodin Lesjak, u nemogućnosti osobnog priključivanja vojnim postrojbama, gradi vlastitu vojsku hrvatskih olovnih vojnika.

³⁰² Primjer je i Dubrovčanin, šogor slikarice Ane, koji je otišao braniti Vukovar te je tamo i poginuo („Dubrovački suton“, 1999), kao i vukovarski branitelj Zagorac u filmu „Šesti autobus“ (2022).

³⁰³ Fizičko pripadanje određenom toposu je i administrativna kategorija vidljiva kroz kućnu adresu, poštanski broj, grad ili pokrajinu nastanjivanja. Boravak na određenom mjestu ili u određenoj državi osnova je za stjecanje dozvole boravka, rada ili u konačnici stjecanja državljanstva. Pripadanje određenom lokalitetu povlači za sobom i obaveze poštivanja određenih pravila, podmirivanja propisanih davanja te, u konačnici, obvezu sudjelovanja u oružanim snagama. Upravo su zbog ove posljednje stavke neki od protagonista napustili zemlju.

³⁰⁴ Snažna veza između prostora i ljudi koji ga nastanjuju izražena je i lingvističkom vezom srodstva, odnosno pripisivanja roditeljskih osobina prostoru (djedovina, očevina i sl.).

Citirani Glavaševićevi stihovi: „...*Kome ostaviti grad?... Tko će čuvati moj grad, moje prijatelje, tko će Vukovar iznijeti iz mraka?...A grad, za nj ne brinite, on je sve vrijeme bio u vama. Samo skriven. Da ga krvnik ne nađe. Grad to ste vi...*“, podsjećaju na identifikaciju stanara s prostorom nastanjivanja.

Osim osjećaja pripadnosti sugrađanima i teritoriju, istaknuti su i ljubav prema domovini (domoljublje) i braniteljska solidarnost, obje izražene i riječima i djelima nesebičnog žrtvovanja za oslobođenje zemlje ili za ratne sudrugove. Ljubav prema domovini mnogi protagonisti stavljaju ispred svih drugih osjećaja, čak i ispred partnerske ljubavi ili ispred brige za vlastito potomstvo (kako je prikazano u filmu „Božić u Beču“, 1997).³⁰⁵ Kao osnova ljubavi prema domovini, često je, i u filmskom i u dnevno-političkom diskursu, isticana i njezina *ljepota*. „*Lijepa naša domovino...*“³⁰⁶ početni su stihovi hrvatske himne po kojima je metonim za Hrvatsku postao *Lijepa naša*. Ljepota Hrvatske upregnuta je u filmsku sliku, posebno kod autora izraženijeg vizualnog izričaja poput Lukasa Nole, Željka Senečića i Dalibora Matanića (filmovi „Dubrovački suton“, 1999; „Nebo sateliti“, 2001; „Zvizdan“, 2015).

Gotovo utopijska slika domovine prikazana je u ratnoj komediji „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996). Jadranski je otok prikazan kao zaštićeno mjesto različitosti, pjesme, tjelovježbe, dobre hrane; upravo upregnuvši sve svoje talente, otočani su uspjeli nadmudriti zapovjednika Aleksu i razoružati vojarnu JNA. Međutim, ispaljeni metak na kraju filma pogađa upravo pjesnika dok recitira stihove pjesme Antuna Gustava Matoša *Jer Hrvatsku mi moju objesiše*, što razbija sliku utopijske domovine i otvara brojne pukotine u konstrukt prikazanom na počecima domovinskoratne kinematografije, otvara aspekte neugode, neudomljenosti, mračne tjeskobe, odnosno *unheimlich* domovine.

10.4.1. *Unheimlich* domovina

Uređenost, pravednost, građanske slobode, otvorene mogućnosti, mir, dobro obrazovanje itd. značajke su „udobne“ domovine. Ništa od navedenog nema mjesto koje je pod opresijom ili agresijom. Domovina je u domovinskoratnim filmovima razorena, zasađena minskim poljima („Nebo sateliti“, 2001; „Oprosti za kung fu“, 2004; „Ničiji sin“, 2008; „Korak po korak“, 2011) i masovnim grobnicama („Anđele moj dragi“, 1995; „Dubrovački suton“, 1999; „Nebo sateliti“,

³⁰⁵ U filmu „Božić u Beču“ (1997) glavni junak Ivan Lesjak napušta svoje roditelje, svoju ljubav i svoju umjetničku karijeru kako bi se priključio obrani. Dok ga majka moli da ostane, otac ga hrabri u njegovoj odluci.

³⁰⁶ Prvi stihovi Hrvatske himne za koju je riječi napisao Antun Mihanović 1835. godine, a glazbu skladao Josip Runjanin.

2001; „Put lubenica“, 2006; „Živi i mrtvi“, 2007; „Nije kraj“, 2008; „Zapamtite Vukovar“, 2008; „Crnci“, 2009; „Halimin put“, 2012); kretanje stanovnika prati snajper („Vrijeme za...“, 1993); vlakovi su bez lokomotiva („Vukovar se vraća kući“, 1994). Prizori Vukovara i Dubrovnika bolni su gotovo kao i prizori ljudskih žrtava.³⁰⁷

Poslijeratna domovina ostaje nesigurno, podvojeno i podijeljeno mjesto u kojem nije lako prijeći s jedne na drugu stranu („Obrana i zaštita“, 2013, odnosi se na grad Mostar u Bosni i Hercegovini), u kojoj kriješ nepoželjno porijeklo („S druge strane“, 2016) i ne usudiš se reći da voliš Mariju, djevojku srpske nacionalnosti („Zvizdan“, treća priča, 2015). Blisko razmatranjima Terese Brennan i njezina razumijevanja predmeta i prostora kao transmitora određenih afekata (2004), Navaro-Yashin opisuje poslijeratni krajolik kao iritabilan, ustrajan, duboko melankoličan,³⁰⁸ opsjednut (duhovima ubijenih, stradalih, prognanih) (2012: 20). Upravo su takvi ratni i poslijeratni prostori u opisanim filmovima. Sličnu je atmosferu Vinko Brešan ponovio i u filmu „Koja je ovo država“ (2019) prikazujući blatne i maglovite eksterijere u kojima bjelina snijega podsjeća na smrt. U istom filmu general Mikić iz noći u noć sanja vlastito samoubojstvo, a ostarjeli očevi krađu ljesove predsjednika. Atmosfera zapuštenosti i ruševnosti prikazana je u filmu „A bili smo vam dobri“ (2021) dok su vreva grada, užurbanost, buka, nevidljivost i nelagoda odredile *unheimlich* ugođaj filmova „Obrana i zaštita“ (2013) i „S one strane“ (2016).

Traume izdomljenosti, odnosno trajnog prognaništva prikazane su kroz sudbine likova u filmovima „Most na kraju svijeta“ (2014), „S druge strane“ (2016), „Hotel Pula“ (2023).³⁰⁹ Posebno je istaknuta trauma branitelja koji su svjedočili pogibiji svojih sudrugova, ali i sami postali ubojice.³¹⁰ Ta će se pukotina širiti i postati tematska okosnica filmova posljednjih godina. O tome progovara biografski film o generalu Anti Gotovini („General“, 2019) u kojem vojnici i njihovi zapovjednici sa strepnjom govore o činjenici da će njihov ratni doprinos biti zaboravljen, ali i o činjenici da oni neće moći zaboraviti što su preživjeli. U filmu „A bili smo vam dobri“ (2021) ostarjeli su branitelji prikazani kao izgubljeni, nezadovoljni, nasilni. Upečatljiva je scena iz filma „Šesti autobus“ (2022) koja se događa netom nakon pada

³⁰⁷ Najpotresniji trenuci filma „Zvizdan“ (2015) dva su, već spomenuta, intermezza između priča u kojima se kamera vozi uz beskrajni niz porušenih, spaljenih i opljačkanih kuća uz glas Tereze Kesovije i pjesmu *Nježne strune mandoline*.

³⁰⁸ U turskom jeziku postoji riječ *maraz* koja označava duboku melankoliju, *unheimlich* osjećaj pojedinca prema svijetu koji ga okružuje (Navaro-Yashin 2012).

³⁰⁹ Trauma žrtve silovanja vidljiva je samo u jednom detalju na kraju filma „Anđele moj dragi“ (1995) kada Ika stavlja u čaj nekoliko punih žličica šećera i povjerava se Bernardi kako ne može prestati misliti i ne može zaboraviti.

³¹⁰ U filmovima „Svjedoci“ (2003) i „Crnci“ (2009) prikazana je trauma branitelja koji su počinili zločin.

Vukovara. Nakon što su se dvojica preživjelih vukovarskih branitelja Josip i Zagorec, braneći Vukovar do samog kraja, uspjeli probiti na slobodni dio Hrvatske, sjeli su blatni i okrvavljeni za šank gostionice i naiskap popili pivu. Konobar ih pita tko će to platiti nastavljajući: „*Kod nas je tako, kod nas se plaća!*“. Josip vadi okrvavljene novčanice i stavlja ih na pult bez riječi, pokazujući jasno kako je netko već platio sve i to svojom krvlju.³¹¹

Poslijeratna frustracija filmskih likova proizlazi djelomice iz činjenice da je „dobar život“ osiguran Drugima, u ovom slučaju političkoj eliti. U domovini su nakon rata zavlitali korupcija, netrpeljivost, antagonizam, nacionalizam, revanšizam.³¹² Navaro-Yashin govori o tjeskobi domovine uslijed nedostatka pravednosti (2012: 172) što predstavlja temelj nezadovoljstva stanovnika domovine u recentnim filmovima. U filmu „*Koja je ovo država*“ (2019), bivši ratnici i očevi poginulih izgovaraju kritiku po kojoj domovina nije ispala onakva kakvu su htjeli. General Mikić pred samoubojstvo moli predsjednika da ukine hrvatsku državu jer kada bi se ukinula „...*mogli bi početi ispočetka, mogli bi napraviti da domovina bude onakva kakvu smo je zamišljali dok je nije bilo...*“.

U domovini nakon rata vlada siromaštvo, ovisnosti, nerazumijevanje, nesuosjećanje, izgubljenost („*Prezimiti u Riu*“, 2002; „*Tu*“, 2003; „*Ispod crte*“, 2003), konzervativno i tradicionalno okruženje („*Oprosti za kung fu*“, 2004; „*Zvizdan*“, 2015; „*S druge strane*“, 2016) u kojem nema mjesta za pripadnike drugih nacija, rasa, druge seksualne orijentacije. Jedini gej protagonist je gospodin Gross iz filma „*Korak po korak*“ (2011), dok je jedini značajni protagonist pripadnik druge nacije osim one hrvatske - Rom Đuro Hana („*Nije kraj*“, 2008). Osjećaj neugode postoji i uslijed administrativne nesigurnosti ili nesređenosti. Tako se Mihajlo, ratni zločinac, uspio lažnim dokumentima vratiti u Hrvatsku kako bi uklonio svjedokinju Anu („*Prepoznavanje*“, 1996), a mostarsku svakodnevicu gospodina Slavka čine telefonski pozivi i obilasci administrativnih službi („*Obrana i zaštita*“, 2013). Poslijeratna domovina puna je i neregistriranog oružja što u filmu „*Ispod crte*“ (2003) skoro dovede do tragedije ubojstva i samoubojstva oca, majke i kćerke.

Često korišteni motivi filmskog pripovijedanja su granice i crte obrane kao simbolički liminalni element obrane domovine. Na prvim linijama obrane ratovali su i ginuli brojni protagonisti („*Dubrovački suton*“, 1999; „*Živi i mrtvi*“, 2007; „*Zapamtite Vukovar*“, 2008; „*General*“, 2019; „*Šesti autobus*“, 2022). Nakona rata, granična zona postaje lokacija

³¹¹ Novčanice je Josipu dao srpski vojnik Štuka kada mu je pokušao pomoći da pobjegne (kasnije svjedok na suđenju za ratne zločine počinjene na vukovarskom području).

³¹² Istaknuto u filmovima: „*Prezimiti u Riu*“ (2002); „*Tu*“ (2003); „*Ispod crte*“ (2003); „*Dva igrača s klupe*“ (2005); „*Put lubenica*“ (2006); „*Ničiji sin*“ (2008); „*Obrana i zaštita*“ (2013); „*Most na kraju svijeta*“ (2014); „*Zvizdan*“ (2015); „*S one strane*“ (2016).

kriminalnih aktivnosti vezanih uz šverc robe i trgovanje ljudima („Put lubenica“, 2006).³¹³ Ime filma Zrinka Ogreste iz 2016. godine nosi naziv „S one strane“ te se bavi upravo graničnom linijom, odnosno prijeporom uspostavljenog antagonizma između jedne i druge strane (hrvatskog branitelja i supruge ratnog zločinca).

Domovina, preko humanitarnih i drugih akcija, osigurava pomoć ratom ugroženim ili opkoljenim područjima. Tako je jedna djevojka iz gomile robe pristigle izbjeglicama probrala svoje prve cipele na petu („Vrijeme za...“, 1995), a jedna je crvena košulja *havajka* spojila Mahira, izbjeglog iz BiH i Puležanku Unu („Hotel Pula“, 2023). Isto vrijedi i za međunarodnu vojnu i humanitarnu pomoć koja je prikazana samo u obliku pasivnih promatrača („Dubrovački suton“, 1999; „Nebo sateliti“, 2001) ili kutija humanitarne pomoći s osnovnim potrepštinama („Isprani“, 1995; „Korak po korak“, 2011).³¹⁴

U filmu „Anđele moj dragi“ (1995) izbjegla djeca su smještena u hotel na moru te im je pružena medicinska, psihološka i duhovna pomoć. Međutim, osobe izbjegle iz druge zemlje (Hrvati protjerani iz BiH) smještene su u domove iz kojih su prethodno protjerani pripadnici srpske nacionalnosti („Most na kraju svijeta“, 2014) te žive u graničnoj zoni, u tuđim kućama, zaboravljeni, bez mogućnosti zaposlenja ili napretka. U sličnoj su poziciji i Bošnjaci izbjegli u Hrvatsku iz BiH, smješteni u hotel u istarskom gradu Puli, gotovo getoizirani, bez mogućnosti zaposlenja ili integriranja u zajednicu u koju su pristigli („Hotel Pula“, 2023).

Sudbine osoba koje su napustile domovinu ili izbjegle u druge zemlje uglavnom nisu zahvaćene glavnim pripovjednim linijama. Međutim, djevojka Mira je morala otići kad se saznalo da je rodila sina Azijata („Oprosti za kung fu“, 2004). Svoj grad su morali napustiti i gospođa Vesna i njezina djeca zbog srodstva sa zapovjednikom JNA Žarkom Nikolićem („S one strane“, 2016). Otići su morali i zabranjeni ljubavnici muslimanka Safija i pravoslavac Slavo („Halimin put“ 2012).

10.4.2. Domovina kao ideološko mjesto

U hrvatskom tjedniku *Globus* je 1992. godine izašao anonimni članak pod nazivom „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“, kasnije poznatije kao „Vještice iz Rija“, u kojem su grubo prozване spisateljice Slavenka Drakulić, Rada Iveković, Vesna Kvesić, Jelena Lovrić i

³¹³ U filmu „Put lubenica“ (2006) se radi se o trgovanju kineskim migrantima koji su pogrdno nazivani „lubenicama“, od čega dolazi naziv filma.

³¹⁴ David Morley primjećuje kako se solidarnost u domu uglavnom uzima zdravo za gotovo, dok se o solidarnosti unutar domovine (ili između domovina) administrira i propisuje, organizira, pa i nagrađuje (usp. 2000: 18).

Dubravka Ugrešić zbog navodnog lobiranja na kongresu PEN-a u Rio de Janeiru protiv političkog nacionalističkog diskursa u Hrvatskoj.³¹⁵ Spisateljice su nastavile pisati i opisivati iskustva osjećaja „imanja i nemanja domovine“ uslijed raspada multinacionalne SFRJ i formiranja samostalnih nacionalnih država, prijepore čega su najviše osjetili članovi tzv. miješanih obitelji.³¹⁶ Budući da se jugoslovenstvo poistovjećivalo sa srpstvom, raspao se i konstrukt jugoslavenske nacije te su stanari podijeljeni na suprotstavljene nacije (pri čemu se radi i o različitim vjeroispovijestima) koje dijele isti teritorij pripadanja. Procesi promjene su rezultirali i iseljenjem iz domovine (zbog pripadanja srpskoj ili jugoslavenskoj nacionalnosti, zbog straha od vojne mobilizacije, zbog potrebe za tvorbom osobnog autentičnog identiteta van okova nacije), a preostali stanovnici su bili prisiljeni izbrisati sve tragove svoje jugoslavenske prošlosti te prihvatiti određenu, propisanu povijest o naciji i njezinu teritoriju.³¹⁷

Sličan su diskurs zauzeli i domovinskoratni filmovi u kojima je domovina Hrvatska pripala samo jednoj zajednici, zajednici Hrvata, zajedničke prošlosti i vrijednosti. Glavni protagonisti su isključivo hrvatske nacionalnosti, odnosno ona je samorazumljiva, dok su antagonisti pripadnici srpske nacionalnosti.³¹⁸ Također, glavni likovi, kroz generacije naraštaja, dijele i prenose isti san o hrvatskoj samostalnosti i neovisnosti. Međutim, filmski konstruirana slika o domovini se na brojne načine dekonstruirala i lomi. Tako je već u filmu „Priča iz Hrvatske“ (1991) Krste Papića vidljiva i prva *pukotina*. Odmah pri uspostavi samostalne Hrvatske, gospodin Luka Barić uviđa da će ju voditi isti ljudi koji su mu u bivšem režimu, zbog prohrvatskog djelovanja, ubili sina Iliju utjelovljeni u liku Andrije, bivšeg partijskog obavještajnog rukovoditelja koji, samo promijenivši stranačku značku, obavlja iste poslove i u novoformiranoj Republici Hrvatskoj. Posebno porazno Barić doživljava činjenicu da se njegov

³¹⁵ Tekst članka je objavila internetska stranica *Women Memory. Gender Dimension*: <http://mail.women-war-memory.org/index.php/en/povijest/vjestice-iz-ria/39-hrvatske-feministice-siluju-hrvatsku> (pristupljeno 09.10.2023.); usporedi i s Wikipedija: https://hr.wikipedia.org/wiki/Vje%C5%A1tica_iz_Rija (pristupljeno 09.10.2023.); osvrt na isti članak i fotografija dijela stranice objavljeni su u časopisu *Novosti* (06.02.2021, autor Hrvoje Šimičević): <https://www.portalnovosti.com/lomaca-za-intelektualke> (pristupljeno 09.10.2023.)

³¹⁶ Stef Jansen (1998), analizirajući tekstove triju spisateljica iz kruga „Vještica iz Rija“ (Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić i Svetlana Slapšak), između ostalog, navodi riječi Dubravke Ugrešić koje glase: „...*Od kuda ste?... Iz Zagreba... Gdje je to?... U Hrvatskoj, u zemlji koja još ne postoji... A gdje je to?... U Jugoslaviji, u zemlji koja više ne postoji...*“ (Ugrešić prema Jansen 1998: 99). Citirane riječi potvrđuju kako su mnogi raspadom SFRJ izgubili ne samo dom, nego i domovinu.

³¹⁷ Stef Jansen opisuje taj specifični proces migracije u kojem su iz jedne zemlje u drugu putovali i oni koji su ostali kod kuće, budući da su se zapravo promijenile države. Specifičnost takvog migrantskog iskustva je činjenica da nema mogućnosti povratka u domovinu jer ona više ne postoji (1998: 98-9).

³¹⁸ Niti jedan film ne problematizira ili obrađuje problematiku pozicije pojedinaca ili zajednica srpske ili druge nacionalnosti u domovini Hrvatskoj. Izuzetak je film „Zvizdan“ (2015) u kojem je glavna junakinja srpske nacionalnosti te film „Nije kraj“ (2008) u kojem jednu od glavnih uloga ima pripadnik romske manjine.

drugi sin Ivan zaljubio u Andrijinu kćer Marinu te s njom zasniva bračnu zajednicu. Postupno će filmski autori isticati mogućnost da su jedni obranili i oslobodili domovinu, često žrtvujući vlastiti život, a da su je drugi naslijedili. Uglavnom se radi ili o pripadnicima kriminalnih organizacija ili onih politički angažiranih u sisteme upravljanja. Cijeli je niz likova koji su se okoristili prostorom domovine, njezinim resursima i vrijednostima (ratni profiteri, političari, generali, kriminalci).³¹⁹ Često su navedene skupine i međusobno povezane kako je to prikazano u filmu „Put lubenica“ (2006). Važno je istaknuti da navedeni pripadaju „našoj“ hrvatskoj strani. Štoviše, nakon rata domovina prikriva svoje greške i žrtvuje i svoju djecu „za više ciljeve“ (prema tada uvriježenom političkom diskursu). Tako će ambiciozni političar Izidor Barić za svoju izbornu kampanju iskoristiti zatvorski staž i sina invalida Domovinskog rata („Ničiji sin“, 2008), dok će grupa bivših branitelja unosno trgovati svetinjama domovine, odnosno lokacijama masovnih grobnica („Nije kraj“, 2008). Preživjeli su često diskreditirani, marginalizirani ili čak prozivani za gubitak suboraca („Zapamtite Vukovar“, 2008). Razočarenje domovinom i onime u što se pretvorila izrazito je vidljivo u filmovima posljednjih godina („Koja je ovo država“, 2019; „A bili smo vam dobri“, 2021; „Šesti autobus“, 2022). U filmu „A bili smo vam dobri“ (2022) je kao jedina perspektiva za mlade ljude prikazan odlazak iz zemlje, dok je za ostarjele branitelje ili prognanike, međutim, kasno („Hotel Pula“, 2023).

Domovina kao društveni proizvod i konstrukt predstavlja ideološki pogon upregnut kako bi se konsolidirala nacionalna zajednica i održao teritorijalni integritet na određenom području. Koristeći taktike tvorbe čvrstih veza između ljudi i mjesta, politike i poluge moći nastoje upregnuti one predodžbe, osjećaje, sjećanja zajednice koji u tom trenutku odgovaraju željenom diskursu. Tijekom više od trideset godina hrvatske domovinskoratne kinematografije mijenjao se odnos glavnih protagonista prema domovini, ali i odnos domovine prema glavnim protagonistima. Oni koji su sudjelovali u obrani ili bili prognani iz svojih domova, ali i oni koji su iz domovine „izrezani“ (poput pripadnika srpske nacionalnosti), u konačnici su odbačeni, marginalizirani, stigmatizirani. Konstrukcija „zamišljenog mjesta domovine“ (Anderson 1998[1983]), stvorena pomoću filmskog medija u prvim godinama političkog i društvenog preokreta, s vremenom se razbila i deformirala te je takva prikazana u recentnim filmskim ostvarenjima.

³¹⁹ Takav je i lik generala koji se istaknuo u ratu, a poslije se odlučio za političku karijeru u filmovima „Koja je ovo država“ (2019) i „A bili smo vam dobri“ (2021) (u oba filma ga igra isti glumac Goran Navojec).

11. ZAKLJUČAK

Sintagma „živim znači stanujem“ iz uvodne rečenice disertacije ističe mjesto doma kao osnovnu egzistencijalnu i ontološku prostornu jedinicu. Istraživanje, provedeno kroz predodžbene, materijalne, izvedbene, afektivne i višerazinske manifestacije stanovanja, potvrdilo je prostor doma kao lokus koji otjelovljuje, omogućuje i osigurava preživljavanje, fizički, intelektualni i duhovni razvoj, ostvarenje ideja i planova, čija analiza daje uvid u način života i svjetonazor stanara, pojedinaca i skupina, kao i u njihov odnos prema društvenom i političkom okruženju koje nastanjuju.

Kao građu istraživanja koristila sam filmski scenski prostor doma, odnosno onaj prikazan u hrvatskim igranim filmovima. To mi je omogućilo, kao prvo, pristup velikom broju (stotinjak) primarnih i heterotopijskih prostora stanovanja kao i njihovim stanarima. Kao drugo, omogućilo mi je otvaranje nekih tema koje su teže dostupne klasičnim etnološkim istraživanjem poput intimnih odnosa, umiranja u domu, obiteljskog nasilja, rušenja doma i sl. kao i pristup uprizorenim sjećanjima likova na dom i ukućane koje su napustili ili izgubili. Kao treće, filmsko pripovijedanje karakteriziraju skokovi u vremenu pa je tako moguće u jednom filmu pratiti gradnju, razaranje i obnovu doma, promjene sastava stanara ili navike njihova stanovanja. Podjednako važna je mogućnost usporednog praćenja različitih oblika stanovanja ponekad u istim prostorvremenskim uvjetima (poput doma protagonista i doma antagonista) kao i u drugačijim uvjetima (dom u ratom zahvaćenom području, dom izvan domašaja rata). Filmsko pripovijedanje podrazumijeva i prikaz prirodnog, društveno-političkog i kulturnog okruženja određenih događaja ili sudbina, što mi je omogućilo praćenje dijaloškog i dijalektičkog odnosa između pojedinačnog i općeg, odnosno između doma i okruženja u koji je umješten. Također, raspon proizvodnje filmova od gotovo trideset godina (1991. – 2023.) omogućio mi je uvid u promjene načina i kulture stanovanja uslijed lokalnih i globalnih društvenih i političkih mijena.

Kao okvir ili pozornicu odvijanja istraživanja odabrala sam temu Domovinskog rata (1991. – 1995.) jer predstavlja događaj obrane doma i domovine, prekretnicu u formiranju samostalne države Republike Hrvatske te ujedno i promjenu društvenog i političkog uređenja iz socijalističkog u kapitalističko, zajedničkog u privatno, jugoslavenskog u hrvatsko. Istraživanje je pokazalo da dramatični društveni događaji poput rata snažno utječu na živote pojedinaca i zajednica i njihovo stanovanje, neprestano upisujući nova značenja u obiteljska, društvena, politička i kulturna sjećanja. Razmjerno dugačak vremenski raspon analize tvorbe

doma rezultirao je detektiranjem efekta kojega na stanovanje imaju, kao prvo, ratne okolnosti, potom one neposrednog poraća te, napokon refleksije rata na drugu generaciju (djecu sudionika rata).

Analizi filmskih scenskih prostora doma pristupila sam istražujući što vizualne (i auditivne) slike nastambi govore o načinima i kulturama stanovanja imaginarnih filmskih likova, protagonista i antagonista, aktera određenog filmskog događaja ili teme u određenom društvenom, političkom i kulturnom prostorvremenu prikazanom u pojedinom filmu. Iz analize proizlazi da je filmski prostor doma, sukladno etnološkim i kulturnoantropološkim postavkama o domu, mjesto kontinuiranog procesa pregovaranja, interpretiranja i prezentiranja individualnih i društvenih odnosa, akcija, planova i doživljaja, prostor u kojem se križaju osobno i kolektivno, kulturno i društveno, prošlo i buduće, lokalno i globalno, idejno i fizičko, javno i privatno, odnosno mjesto konceptualizacije, materijalizacije i emocionalizacije odnosa između ljudi, prostora i društva.

Istraživanje potvrđuje dvije osobine stanovanja pojedinaca i zajednica. Kao prvo, radi se o prostornoj i vremenskoj **polilokalnosti nastanjivanja** koja se odnosi na različite oblike stalnog i privremenog stanovanja uslijed osobnih, obiteljskih, društvenih, ekonomskih i drugih promjena, uglavnom dobrovoljno poput odlaska iz roditeljskog doma, zaposlenja na drugoj lokaciji, formiranja obitelji i sl. Nedobrovolje promjene protjerivanja, izmještanja i premještanja odnose se na prognaničko, disidentsko, braniteljsko i drugo stanovanje. Osim navedenog, polilokalnost nastanjivanja podrazumijeva i domove poput roditeljskog i praroditeljskog doma (čak i kada više ne postoje u fizičkoj stvarnosti), grobno mjesto, Božji dom, domove koji predstavljaju projekcije budućeg stanovanja kao i šire mjerilo doma poput grada, zavičaja ili domovine. Svaki pojedinac ili grupa stanuje polilokalno i sve su pojavnosti doma u međusobnoj zavisnosti utječući jedna na drugu i nadopunjujući se. Međutim, istraživanje pokazuje da među različitim oblicima i pojavnostima doma, jedan ima primarnost, on je točka iz koje se mjere sva napredovanja, svi dolasci i odlasci, koji je uzor ili model po kojem stanari grade sve *druge* domove.

Kao drugo, pojedinci i zajednice stanovanjem razvijaju određeni **nastanjivački identitet** kao sklop otjelovljenih i promjenjivih navika, predodžbi, afekata, običaja koji zajedno tvore konstrukt „tako ja stanujem“. Nastanjivački identitet se nosi sa sobom kada se dom napušta te je u neprestanom procesu prilagodbe osobnim i društvenim promjenama, fluidan, autentičan, dinamičan, prijeporan, hibridan. Promjena mjesta stanovanja podrazumijeva reprodukciju i rekonstrukciju nastanjivačkog identiteta na drugom mjestu, što uključuje nastojanja da *drugi*

dom zadovolji predodžbene, fizičke, izvedbene i afektivne podudarnosti s primarnim domom. U hrvatskom slučaju, značajni društveno-politički događaji (raspad SFRJ, formiranje nove države, promjena društvenog sustava, rat) rezultirali su i sukobima različitih naslijeđenih, nametnutih, usvojenih, promijenjenih identiteta nastanjivanja.

Odnos prema domu (primarnom ili drugom), način stanovanja, ideje i osjećaji koji se u njemu razvijaju ovise o sposobnosti prostora da podrži određeni, željeni, prihvaćeni, usvojeni, oblikovani nastanjivački identitet, ali i o sposobnosti stanara da svoje potrebe i navike prilagode novom okruženju, kako prostornom, tako i onom društvenom i kulturnom. Prijepori nastaju kada prostor stanovanja ne podržava nastanjivački identitet pojedinaca i zajednica (primjer je i nezadovoljstvo stanovanjem u SFRJ i potreba jedne zajednice da oformi drugi dom, odnosno domovinu, ali i oblici prognaničkog stanovanja). Analize su pokazale kako nastanjivački identitet podrazumijeva međupovezanost i međudjelovanje stanara i prostora stanovanja što znači da dom nije samo odraz svojih stanara, nego i aktivni sudionik tvorbe njihova identiteta, životne svakodnevice, njihovog habitusa i navika. Po sintagmi „mi gradimo kuću, kuća gradi nas“, prostor doma u svim svojim pojavnostima i mjerilima sudjeluje u konstrukciji i transformaciji predodžbi o domu i stanovanju pojedinaca i zajednica.

Istraživanje je potvrdilo temeljne **predodžbe** o domu kao mjestu zaštite i sigurnosti, mjestu pripadanja i mjestu tvorbe identiteta. Prostor doma štiti i omogućuje život, njegov početak i njegov završetak, štiti istovremeno aktualnu sadašnjost, planove i projekcije budućnosti kao i sjećanja na prošlost. U tu svrhu je dom sačinjen od niza ovojnica poput zidova, pokrova, ograda, vrata, prozora, kao i liminalnih podrumskih, tavanjskih, dvorišnih zona i predprostora koji osiguravaju kontrolu nad ulascima, izlascima, pogledima. Sigurnost u ekonomskom smislu osigurana je vlasništvom nad nekretninom stanovanja i njezinom opremom, kao i pružanjem mogućnosti za dodatnom zaradom radom u ili od doma. U domu zahvaćenom ratom ili neposrednom ratnom opasnošću, zaštitna je funkcija dovedena u pitanje i/ili onemogućena. Umjesto odlaska, stanari staju u obranu doma, poistovjećujući i personalizirajući fizički prostor s vlastitim tijelom i nasljeđem, na način da se priključuju dobrovoljačkim braniteljskim odredima s ciljem obrane vlastitog doma ili doma sugrađana, zajedničkih vrijednosti i ideja stanovanja. Događa se inverzija po kojoj, umjesto da dom štiti stanare, stanari štite dom pri čemu i stanari i prostori doma pokazuju svojstvo prilagodbe i transformacije u odnosu na promjene.

Ono što se pokazuje kao motor ostanka i obrane po cijenu života, iskazano sintagmom „svoj na svome“, osjećaj je pripadanja. Kao prvo, radi se o pripadanju prostora doma stanarima

te, kao drugo, pripadanje stanara lokusu stanovanja. Ukorjenjivanje u određenom mjestu, način je na koji ljudi ovih prostora razumiju svoje stanovanje, povezujući se čvrstim horizontalnim i vertikalnim vezama u obiteljske loze, susjedstva, nacije. Metafora „puštanja korijena u tlo“ slikovito pokazuje i vremenski aspekt pripadanja pri čemu dubina i razgranatost korijena označavaju zbir godina (stoljeća) bivanja na određenom teritoriju, što se u prijepornim vremenima interpretira i kao *pravo prvenstva* u odnosu na Drugog.

Ne radi se samo o pripadanju određenoj kući, susjedstvu, domovini, nego i o pripadanju određenim navikama, načinu života, vjerovanjima, društvenim odnosima. Navedena pripadanja mogu dovesti do separacije, segregacije, ekskluzije, što je za krajnju konzekvencu imalo rat u kojem se konflikt bazirao na pravu prvenstva na određeno tlo koje su obje zaraćene strane nazivale „rodnom grudom“, ali i na onom ideološkom (nacionalnom, vjerskom, svjetonazorskom). U vremenima neposredne ratne opasnosti afekt pripadanja (stanara domu i doma stanarima) predstavljao je glavnu kohezijsku silu očuvanja doma. Nakon rata, oba su se lica pripadanja (pripadanja doma stanarima i pripadanje stanara domu) pokazala kao varljiva i ideološki nabijena predodžba, pri čemu se dom predočuje kao zamišljen napunjen slikama idealizirane prošlosti, neprihvatljive sadašnjosti i neizvjesne ili izgledno loše budućnosti.

Domovinski rat je rezultirao oslobođenjem, kako hrvatskog teritorija, tako i oslobođenjem u smislu „novog početka“, gradnje i obnove doma u skladu s vlastitim predodžbama nastanjivanja. Međutim, filmski primjeri pokazuju prijepore „novog početka“. Tako se pripadnici mladih, poslijeratnih generacija, marginalizirani od dnevno-političkih tema, oslobađaju čvrstih spona pripadanja (obitelji, naciji, domu, domovini) te se, izlazeći „iz kadra“, nastoje usidriti u drugim idejama. Na sličan način, pripadnice ženskog roda, također pretežno na marginama, uspijevaju izgraditi vlastiti dom i osloboditi se zadanih rodnih, nacionalnih, vjerskih, generacijskih etiketa, često i kako bi zaštitile budućnost svoje djece. Upravo su te kategorije stanara bile u ratnom domu najslabije zaštićene.

U fokusu su interesa ratni pobjednici, heroji, branitelji Domovinskog rata, uglavnom pripadnici muškog roda. Prevladavajuće ideološke odrednice (Hrvat, katolik, domoljub, branitelj), nužne u vremenu obrane i osamostaljenja, u poslijeratnom su vremenu rezultirale fenomenom *zombi-ratnika*, bivših branitelja i dalje ustrajnih stanara rata i proživljenih zajedničkih priča i sjećanja, utamničenih u ratničkom stanarskom identitetu. Pripadanje prošlim vremenima predstavlja nakon rata reaktivnu silnicu koja sprječava razvoj identiteta i gradnju doma sukladno promijenjenim društvenim okolnostima. Obiteljske zajednice zombi-ratnika predstavljaju braniteljske udruge, dok klubovi, gostionice i ratne lokacije nadomještaju osjećaj doma. Prijepor između fizičke lokacije primarnog doma koji se promijenio, prilagodio novom

vremenu i onog iz ratne prošlosti, doveo je nakon rata do frustracije, nezadovoljstva i beskućništva razvojačenih branitelja. Spoznajom besmisla, mnogi od njih na sebe dižu ruku, gotovo uvijek u svom *drugom* domu. Sudbine filmskih likova potvrđuju Domovinski rat kao prijelomni događaj po kojem se ravnaju sve druge sastavnice identiteta bilo da se radi o odabiru partnera, odabiru mjesta doma ili profesije. U poslijeratnim okolnostima prostor doma figurira više kao mjesto udomljenja identiteta formiranog u ratu, nego mjesto njegove tvorbe. Značajno izmijenjene predodžbe o domu i stanovanju između prijeratnih, ratnih i poslijeratnih godina vidljive su i kroz njihove materijalne manifestacije.

Materijalne manifestacije predodžbi predočene su u filmovima kroz lokaciju, tipologiju arhitekture i opremu doma. Istraživanje potvrđuje kako lokacija stanovanja identificira pojedince i zajednice tako da otkriva njihovu društvenu poziciju, pripadnost određenim skupinama, kulturno nasljeđe, pa i njihov ukus, planove i postignuća. Također, lokacije se upisuju u stanare, u njihov habitus, navike, način života, pa i način nošenja s problemima. Stanovanje na otoku rezultira oslanjanjem na vlastite resurse, krški i brdoviti kraj rađa ustrajnost, blizina voda donosi mir i pročišćenje, gradsko okruženje užurbanost i individualiziranost. Na identitet nastanjivanja utječe i blizina elemenata prijelaza, prirodnih ili izgrađenih, poput rijeka, mostova, granica, cesta, pruga i sl. Budući da podrazumijevaju opreke poput odlazaka i dolazaka, razgraničenja i spajanja, u ratnim vremenima elementi prijelaza predstavljaju strateške točke ratovanja. Cestovne barikade, srušeni mostovi, zatvorene granice čine stanovanje na takvim lokacijama otežanim i prijepornim. U tom smislu dom na kotačima bez kotača, vlak bez lokomotive ili vagon bez tračnica označava onemogućeno kretanje, stajanje u mjestu i vremenu. Prijepori se odnose i na lokacije koje su bile poprištima ratnih sukoba i stradanja što gradove poput Vukovara, Siska, Karlovca, Dubrovnika i brojnih drugih mjesta čini neugodnima za (su)život budući da predstavljaju hibrid između suvremenosti i sjećanja na neprijateljstva i gubitke (tu spada i bosanskohercegovački grad Mostar).

Stambenu arhitekturu, kako je prikazano u analiziranim filmovima, karakterizira skromniji, tradicionalni tip nastambi, obiteljskih kuća s okućnicama i susjedstvima koje nastanjuju pripadnici srednje klase. Ako se radi o urbanom stanovanju, radi se uglavnom o radničkim četvrtima na periferiji, stambenim zgradama iz vremena soc-realističke izgradnje ili o donjogradskim austro-ugarskim prostranim stanovima visokih stropova (najčešće grad Zagreb), gdje stanuju pripadnici građanskog društvenog sloja. Tip arhitekture, materijali, dimenzije, prostorni raspored, oprema i stil reflektiraju način života, društvene odnose unutar doma, odnose stanara prema vanjskom svijetu, kao i pripadnost stanara određenoj skupini

(nacionalnoj, vjerskoj, klasnoj, generacijskoj, rodnoj) te osobnim i grupnim vrijednostima i potrebama. Velika većina stanara živi u čvrsto povezanim obiteljskim zajednicama heteroseksualnih roditelja s djecom, često i s praroditeljima, sa snažno izraženom očinskom figurom i majkom koja skrbi za dom, djecu i druge članove obitelji. Stupanj otvorenosti / zatvorenosti pojedinih elemenata doma poput prozora i vrata, govori o otvorenosti / zatvorenosti obiteljske zajednice prema vanjskom svijetu, ali i o unutrašnjim rodnim i generacijskim dinamikama. Poslijeratna obnova redovito počinje popravkom vrata i prozora kao modelom ponovne uspostave čvrste granice između doma i vanjskog svijeta. Nakon rata se vrata štite bravama i špijunkama, a prozori slojevima zavjesa znatno više nego u prijeratnom, pa i ratnom vremenu. Također nakon rata, u košmarnim zamišljajima stanari skaču sa svojih balkona, a u besanim noćima gledaju kroz prozor u mrak, u daljinu.

Simbolički centar doma u ratnim uvjetima predstavlja prostorija za kuhanje i blagovanje u kojoj se okupljaju članovi obitelji u povjerljivim razgovorima. U toj je prostoriji redovito smješten i uvijek upaljeni televizor na kojem se prikazuju ratni izvještaji. Nakon rata izostaju obiteljska okupljanja uz obroke, osim onih formalnih, prigodnih koja često prolaze u neugodi, tišini, nerazumijevanju. Obitelji su se razdvojile odlaskom djece, raspadom partnerstva ili ratnim stradanjem članova obitelji. Televizor, koji sada prikazuje šareni kolaž zabave i dnevno-političkih netrpeljivosti, seli se u dnevne boravke postajući, uz bocu alkoholnog pića, jedini sugovornik samačkog stanovanja.

Istraživanje materijalne kulture pokazuje kako predmeti u domu, čak i oni utilitarni, čak i oni koji nedostaju, predstavljaju točku oslonca u nesigurnim vremenima ispunjavajući, kao transiteri značenja, svoju identifikacijsku, akcijsku i kontemplacijsku funkciju podržavajući i predstavljajući identitete stanara i njihovog stanovanja, njihova sjećanja, planove i društvene odnose. Budući da se značenja formiraju međudjelovanjem predmeta, korisnika i društva, isti predmeti imaju različita značenja u različitim domovima, vremenima, kulturama. Također, uslijed promjena osobnih i/ili društvenih okolnosti, određeni predmet kod iste osobe otjelovljuje različita značenja i sjećanja što pojedine predmete čini dijelom identiteta stanara.

Gubitak ili uništenje elemenata materijalne kulture predstavlja oblik memoricida, svjesne taktike osvajačkih i teritorijalnih ratova. Kod stanara to izaziva ili grčevito držanje za sačuvane artefakte (doslovno kapljom zavičajne vode) ili odbacivanje ponovnog vezanja za bilo što označeno kao osobno ili vezano za određene događaje ili prostore. Nakon rata, s jedne strane izostaje potreba za personalizacijom prostora i predmeta te stanovi podsjećaju na podstanarske ili hotelske sobe, a s druge se strane transformiraju u komemorativna mjesta sjećanja u kojoj svaki predmet predstavlja simbol izgubljenog, ali konzerviranog života.

Predmeti koji su nekada predstavljali društvenu integraciju u poslijeratnim godinama promjene paradigmi, označavaju društvenu diferencijaciju i opoziciju. Jedan od primjera je raspelo na zidu: u okolnostima rata raspelo je stanare identificiralo s prevladavajućim i poželjnim predodžbama o pripadnosti (Hrvati, katolici), dok je nakon rata u vremenima sekularizacije društva zadobilo suprotno značenje, pritom ne promijenivši svoje mjesto na zidu. Predmeti, posebno obiteljske fotografije, kao vektori sjećanja spadaju među značajnije materijalne artefakte doma. Izostanak takvih predmeta označava ili namjerni zaborav ili skrivanje istine. Iz analize materijalnih prezentacija stanovanja također proizlazi značaj kojega stanari pridaju pojedinim kućnim običajima i navikama.

Neovisno o obliku stanovanja, **kućne prakse** uključuju svakodnevne, periodične i izuzetne akcije koje su okvirno vezane uz održavanje prostora doma (popravci, čišćenja, uređenja i sl.), održavanje stanara (objedovanje, odmor, higijena i sl.) te održavanje njihovih odnosa (odgoj, druženje, intima i sl.). Promijenjeni uvjeti stanovanja mijenjaju i svakodnevne kućne aktivnosti. Ono što se istraživanjem pokazalo kao jedna od osnovnih karakteristika stanovanja, sposobnost je prilagodbe prostora potrebama i navikama stanara, ali i obrnuto, sposobnost prilagodbe stanarskih potreba i navika prostoru i okolnostima stanovanja. Navedeno je u analiziranim filmovima zorno prikazano kroz kućne prakse „novog normalnog“ u novonastalim okolnostima rata. „Novo normalno“ u ratnim uvjetima podrazumijeva život bez vode i struje, između uzbuna i odlazaka u sklonište, uz zamračenja i oskudicu osnovnih životnih potrepština, kao i uz objektivnu i konstantnu životnu ugroženost ili mogućnost gubitka doma. Modeli prilagodbe i kreiranja doma u otežanim, gotovo nemogućim, uvjetima potvrđuju dom i osjećaj doma kao *fleksibilne* i *elastične* koncepte. Podjednako su, međutim, rječiti i primjeri zaborava na proživljene teškoće i povratak u obrasce prijeratnog „normalnog“, što uključuje uskrate pomoći onima u nevolji, nedostatak brige oko bližnjih te raspad obitelji. Elastičnost doma podrazumijeva u nekim slučajevima i povratak na staro, prijeratno, često vezano uz prijeporne obiteljske, posebno rodne odnose u domu.

Prakse koje obilježavaju i ratnu i poslijeratnu hrvatsku svakodnevicu su one komemorativne, što uključuje umiranje, žalovanje, ispraćaje, ukapanja i iskapanja, potragu za nestalima, komemoracije, samoubojstva. Jedna od ključnih sinegdoha doma je *lijes* koji predstavlja vječni dom, ali i medij promjene životnih okolnosti, komunikacije između živih i mrtvih, naših i njihovih, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ukazujući na međudjelovanje života i smrti u svakodnevnim i nesvakodnevnim prilikama stanovanja, odnosno na snažan ideološki, simbolički i afektivni naboj koji povezuje žive i mrtve.

Četvrta istraživačka cjelina, ona vezana uz niz **osjećaja i afekata** stanovanja i stanara, zaokružuje i prožima sve druge segmente razmatranja prostora doma, pri čemu „osjećati se doma“ znači doživljavati dom dostatno prihvatljivim za stanovanje, izvršavanje obaveza i razvijanje osobnih ili grupnih potencijala i planova. To podrazumijeva skalu različitih afekata i osjećaja koji se odnose na prostor doma, druge stanare i okruženje u kojem se dom nalazi, a koja mjeri i njihove intenzitete i njihov predznak. Nulta točka na skali označava stanje uobičajenosti dok odstupanja mjere *afekt (ne)udomljenosti* u prostoru nastanjivanja. Brojni su afekti zahvaćeni istraživanjem poput osjećaja sigurnosti i pripadanja, strepnje i straha, radosti sastanka i tuge gubitka, no odvojeno sam analizirala četiri međusobno povezana i međuzavisna afekta čije vrijednosti utječu na opći osjećaj udomljenosti u prostoru doma, a to su: privatnost, solidarnost, udobnost i ljubav. Privatnost predstavlja temeljni zahtjev prema prostoru stanovanja, dok afekt solidarnosti spada među osnovne pretpostavke suživota. Udobnost je odlika doma da podrži potrebe i želje stanara, a različiti oblici ljubavi, privrženosti, empatije i poštivanja definiraju imenovanje kuće ili stana „domom“. Zamjetno je da ratni uvjeti pojačavaju sve afekte potičući stanare na borbu za život, na ustrajanje u preživljavanju i ostanku u mjestu doma. U neposrednoj opasnosti afekti privatnosti i udobnosti doma nisu prioriteti, već prevladavaju osjećaji solidarnosti i ljubavi prema ukućanima i samom prostoru, što rezultira ostankom u ratom zahvaćenom domu ili odlaskom u obranu domova sugrađana. Međutim, prestankom ratne opasnosti, opada solidarnost pa i ljubav, a jača potreba za privatnošću i udobnošću. Roditeljska ljubav koja je obilježila ratno vrijeme u miru izostaje, djeca se osamostaljuju ili prekidaju kontakte s roditeljskim domom. Slično je i s partnerskom, pa i prijateljskom ljubavi. Nakon rata, solidarnost koja uključuje razumijevanje proživljenog i solidariziranje s posljedicama, opstaje gotovo isključivo među bivšim ratnicima. Ona se, međutim, ne događa u okviru doma, nego na lokacijama definiranim kao *drugo* stanovanje.

Iz analize proizlazi kako nastanjivački identitet pojedinaca i zajednica uglavnom odražava način, oblik i navike stanovanja onog trenutka koji je zapamćen kao najugodniji ili *najdomskiji* te predstavlja mjernu jedinicu udomljenosti za svaki od prethodnih ili idućih oblika stanovanja. Nemogućnost postizanja takvog stanovanja, uslijed promijenjenih osobnih ili društvenih okolnosti, rezultira afektom neudomljenosti, nesnalaženjem, neuklapanjem koje se može usporediti i sa stanjem beskućništva što ne podrazumijeva isključivo nemanje doma, nego *nemanje dovoljno doma*, usprkos posjedovanju kuće ili stana. Prijepor stanovanja u poslijeratnom vremenu predstavlja činjenica da se negdašnji sudionici rata i ratni stradalnici i dalje osjećaju „nastanjeni“ u domu kojega su prihvatili kao primarni, koji je, međutim, u ratu

uništen, iz kojega su prognani ili pobjegli, kojega su nastanili Drugi, koji se uslijed društvenih promjena, ne promijenivši lokaciju, našao u drugoj državi ili koji predstavlja neki od oblika vojničkog, ratnog stanovanja. O nedomnosti prostora stanovanja može se govoriti i kada vrijednosti na skali afekata poprime negativne predznake. Osjećaji straha i nesigurnosti zbog ratnih okolnosti, kao i sjećanja na proživljene događaje koji su se dogodili u prostoru doma, čine dom koji je prošao rat *unheimlich* mjestom. Budući da afekt neudomljenosti opstaje i nakon rata, upisan je u prostor i krajolik, poslijeratno stanovanje odiše melankolijom, turobno je, opsjednuto duhovima stradalih, obilježeno ruševinama i napuštenim kućama.

Afekt samog prostora doma ili atmosfera koja iz njega zrači teško se opisuje riječima, ali predstavlja dojam kojega se stječe ulaskom u neki prostor, odnosno gledanjem njegove filmske prezentacije. Afekt prostora sinteza je fizičkih izgrađenih i prirodnih karakteristika prostora, načina njegova korištenja, upisanih značenja, vrijednosti i sjećanja te osobina stanara, njihovih međudnosa kao i odnosa stanara prema okruženju kojega nastanjuju. Upravo je kreiranje atmosfere određenog prostora jedna od pripovjednih alatki filmske umjetnosti. Iz istraživanja proizlazi kako atmosferi doma doprinosi unutrašnje uređenje, posebno tkanine i rasvjetna tijela, potom mirisi i zvukovi samog prostora. Ugođaj prostora vezan je i uz estetske kategorije sklada, kompozicije, elegancije, ali i uz specifične i promjenjive atmosferske i klimatske vanjske uvjete, doba dana ili godine. Ovisi i o sezonskim prigodama koje reflektiraju određeni ugođaj, kao što je to božićno vrijeme pri čemu je u ratu znatno učestalije obilježavanje svetkovina u odnosu na poslijeratno vrijeme. Štoviše, novogodišnji vatromet na ulasku u 2022. godinu više podsjeća na ratno granatiranje u mrkloj noći nego na doček novog vremena.

Istraživanje pokazuje značaj kojega nosi prostor doma kao mjesto pohrane osobnih sjećanja na događaje, ljude, način života, na sebe u nekom drugom prostoru i vremenu, na ostvarene i neostvarene planove, na prethodnike i nasljednike. Gubitak osobnih sjećanja predstavlja trajno „izrezivanje“ prošlog života iz ovog sadašnjeg što rezultira grčevitim držanjem za ono što je sačuvano (doslovce kapljica vode). Dom kao društveni prostor i proces pohranjuje i kolektivna sjećanja na vrijednosti i način života, na sve ono po čemu je netko blizak ili sličan jednoj skupini, a različit od druge. Prijepor oko rekreiranja sjećanja leži u činjenici da je i sjećanje konstrukt koji odražava život i dom kakav možda nikada nije postojao.

Promjene u odnosu prema stanovanju i osjećaju udomljenosti vidljive su i iz filmskih prikaza **doma Drugog**, odnosno prikaza njegove sličnosti i/ili različitosti s domom „naših“, pretežno okarakteriziranih kao pozitivnih likova. Prije i u vrijeme rata zorno su izražene razlike u tipologiji, statusu, opremi i izgledu stambenog prostora između hrvatske i neprijateljske, uglavnom srpske strane. Drugi je neprijatelj, agresor, krvnik, prostak, u početku zastrašujući i

groteskan, ali time i lako raspoznatljivi marker razlika u odnosu na glavnog protagonista (Hrvat, katolik, domoljub). Kao Drugi je okarakteriziran i onaj koji živi van domašaja rata ili je napustio zemlju. U kasnijem periodu sve više blijede granice, a sve se više drugost prepoznaje u vlastitim postupcima, označavajući početak s jedne strane, suočavanja s počinjenim zločinima te, s druge strane, razumijevanje da je ratna trauma proživljena i na drugoj strani. U poslijeratnim godinama Drugi više nije ratni neprijatelj, nego onaj tko drugačije doživljava aktualnu hrvatsku društvenu stvarnost i događaje koji su joj prethodili, utjelovljen u pripadnicima političke elite, korumpiranih službenika i kriminalnih organizacija koji stanuju u raskošno uređenim ili bogato opremljenim kućama. Ideološke ili nacionalne razlike zamijenjene su onim klasnim i političkim.

Istraživanje potvrđuje podudarnosti u konstrukciji, dekonstrukciji i rekonstrukciji nastanjivačkog identiteta u različitim mjerilima od kuće ili stana do grada, zavičaja ili **domovine**. U složenoj društveno-političkoj situaciji nije samo dom, nego je i domovina predstavljena kao konstrukt koji znači različite stvari različitim grupama, koji je promjenjiv i hibridan, čije se materijalne, izvedbene i afektivne manifestacije razlikuju u periodima definiranim kao prijeratno, ratno i poslijeratno vrijeme. Kao i stanari doma, tako i stanovnici domovine grade iste predodžbe o domovini kao mjestu zaštite, pripadanja i tvorbe identiteta. Prijeratna domovina je zaposjednuta, nesigurna, omalovažena. Pokušaj njezinog osamostaljenja dovodi do ideološkog i oružanog sukoba. Ratna domovina je ranjiva i ranjena, izrešetana, putevi su joj presječeni, mostovi srušeni, stanovnici protjerani te ne može pružiti sigurnost i osigurati napredak svojim građanima. Međutim, takva se domovina ne napušta ili se njezino napuštanje osuđuje. Snažne veze pripadanja iskazane kao domoljublje rezultiraju ostankom, akcijama zaštite i obrane te u konačnici oslobođenjem njezina teritorija. Poslijeratna, oslobođena, suverena i samostalna domovina odražava znatno više prijepora, podvojena je, raseljena i neudobna, zasađena minama i grobnim mjestima, obilježena porušenim, napuštenim, opustošenim kućama i naseljima, nastanjena stradalnicima i ogorčenim braniteljima, ratnim profiterima i ambicioznim političarima. Vlada ozračje melankolije, opsjednutosti krivnjom ili osvetom, neraščišćenih odnosa i okolnosti, nepronađenih sinova i očeva. Kontinuirani niz sprovoda, ukapanja i iskapanja pri čemu se, makar u filmskoj fantaziji, može iz mirogojske grobnice iznijeti lijes s prvim hrvatskim predsjednikom. Prevladava mišljenje da domovina nije ispala onakva kakvom su je sanjali njezini branitelji. Konstrukcija „zamišljenog mjesta domovine“ sa svojim raspelima i šahovnicama, stvorena u vrijeme političkih i društvenih

preokreta ranih 1990-ih, u filmovima poraća se urušila i ogolila otvarajući pitanje o tome je li ikada onakva i postojala.

Iz analize predodžbenih, materijalnih, izvedbenih i afektivnih manifestacija stanovanja (u različitim mjerilima i opsezima) proizlazi kako se filmska „slika o domu“ kreirana u konkretnim okolnostima Domovinskog rata ne podudara u potpunosti s aktualnim kulturnoantropološkim razumijevanjem stanovanja kao hibridnog, kulturno ambivalentnog, kreoliziranog. Bez obzira na to što na procese stanovanja utječu i globalni koncepti, ono se ipak formira i formulira u lokalnom okruženju, u mjestu, u konkretnim društvenim i kulturnim okolnostima pri čemu konstitutivnu ulogu igraju značajni društveni događaji kao što su rat i njegove posljedice. Nastanjivački identitet pojedinaca i zajednica na ovim prostorima određen je osim osobnim i/ili globalnim promjenama i procesima, upravo okolnostima proživljenog rata te ima utjecaj i na generacije nakon rata (i na one rođene u novom mileniju). Fleksibilnost i elastičnost stanovanja i stana ipak karakterizira povratni efekt, vraćanje na staro i poznato ili na ono što je prepoznato kao najdomskije, koje, međutim, u aktualnim okolnostima više ne postoji i nemoguće ga je rekonstruirati. Štoviše, moguće da nikada nije niti postojalo nego predstavlja predodžbu, zamišljaj ili proizvod politika pamćenja. Neudomljenost u sadašnjosti, odnosno nemogućnost življenja zamišljaja stanovanja (u idejnom, materijalnom, izvedbenom i afektivnom smislu) rezultira nezadovoljstvom, frustracijom i svojevrsnim osjećajem beskućništva. Skupine koje su uspjele kreirati svoj dom u sadašnjosti, odnosno „biti dom sam sebi“, kao što su na primjer žene ili oni koji su napustili dom(ovinu), marginalizirane su, osuđivane ili izrezane iz kolektivnog sjećanja. Ratna stradanja i gubitci mijenjaju kulture i društva i ostaju trajno upisani u stanarske identitete i sve pojavnosti polilokalnog nastanjivanja.

Osim zaključaka vezanih uz stanovanje pod utjecajem rata, istraživanje je potvrdilo i pretpostavke o imaginarnom domu kao jednom od oblika polilokalnog nastanjivanja utvrđujući filmski scenski dom kao heterotopijski i utopijski kaoprostor, refleksiju stvarnih i prepoznatljivih prostora te rezultat djelovanja pojedinačnih i društvenih aktera. Filmski dom nije samo proizvod i konstrukt filmskih djelatnika, nego u njegovoj tvorbi sudjeluje i aktualna stvarnost, on je hibrid izgrađenih ili apliciranih elemenata fikcije te stvarnih fizičkih prostora u koje je fikcija umještena (čak i kada se radi o filmskom svijetu ili domu koji je u potpunosti izgrađen, koji više ne postoji ili još ne postoji) budući da je, poput kolaža, složen od poznatih i prepoznatljivih elemenata (predmeta, materijala, urbanog ili prirodnog krajolika, imena i sl.). U analiziranim filmovima to se najjasnije iskazuje kroz povezivanje prostora, događaja i/ili

likova sa stvarnim stradalničkim mjestima poput grada Vukovara, Dubrovnika i drugih kao i sa stvarnim stradalničkim ili braniteljskim zajednicama poput Vukovaraca, Zagoraca, Dalmatinaca i sl. Čak i kada je radnja filma smještena u imaginarno ratno okruženje, stvarne su lokacije prisutne kroz specifičan i prepoznatljiv prirodni ili urbani krajolik, stambenu arhitekturu i opremu doma, a u velikom se broju slučajeva radi i o implementiranju stvarnih mjesta i/ili događaja putem dokumentarnih prikaza na televizijskim ekranima filmskih domova.

Utjecaj stvarnosti na fikciju zamjetan je i u slučajevima rekonstrukcije postojećih ratnih lokacija i u slučajevima korištenja stvarnih lokacija za snimanje, pri čemu se scenografskim metodama dočarava ne samo fizički prostor nego i atmosfera onoga što se u pojedinom prizoru događa ili proživljava (važnu ulogu u tome igraju i glumci i način njihovog otjelovljenja likova i sudbina kroz svakodnevne kućne radnje i odnos prema prostoru doma). Koncept hibridnosti filmskog scenskog prostora, odnosno međudjelovanja stvarnog i imaginarnog prostora u radu je potvrđen i kroz evokaciju sjećanja na vlastita scenografska iskustva tvorbe scenskih prostora te poznavanja modela filmske i scenografske proizvodnje fikcije kao i rada većine filmskih autora i djelatnika.

Iz teorijskih pristupa (kulturnoantropoloških i filmoloških), ali i iz autoetnografskog diskursa filmske djelatnice proizlazi da oslanjanje ili sidrenje u stvarnost spada u osnovne filmske taktike kako bi se gledatelji identificirali s prikazanom fikcijom i u njoj odomaćili. Filmski autori, svjesno upravljajući gledateljevom pažnjom, njegovom percepcijom i detekcijom, u film uključuju određene prostorne elemente, društvene i kulturne prakse i procese iz stvarnog svijeta. Radi se o namjernom i organiziranom postupku s ciljem pripovijedanja i komuniciranja određene priče, odnosno stvaranja „slike o domu“ za kakvu se film zalaže, o kojoj svjedoči. Posebno je to vidljivo iz analize „stražnjeg plana“, odnosno prostorne pozadine događaja i aktera prednjeg plana (koja i je predmet mog primarnog interesa). Autori koriste postojeća znanja, predodžbe, predrasude, sjećanja, ideološka punjenja i sl. kako bi se u postojeće slike i stvarne prostore upisivala nova, imaginarna, filmski proizvedena značenja komunicirajući pritom i određenu „priču o sebi“, o svom okruženju i o tome što za njih znači stanovati u aktualnom vremenu nastanka filmskog djela.

Međutim, ponekad se aktualni prijevori i okolnosti vremena proizvodnje filma čitaju u konstruiranoj slici i mimo pripovjednih i idejnih smjernica filmskih autora, pa i mimo prevladavajućeg istraživačkog diskursa. Događa se „probijanje“ stvarnosti u fikciju. Razlog je tome i činjenica da većina filmova, premda se često osvrće na ratne događaje, prikazuje aktualni trenutak u kojem je film proizveden, pa time i aktualni odnos kako prema ratu, tako i prema domovanju. Tako filmovi iz 1990-ih godina, odnosno iz vremena rata i neposredne poslijeratne

konsolidacije novonastale države, prikazuju ideološki nabijenu sliku rata, doma i domovine, antagonistički predstavljajući sve one koji se nalaze s druge strane, dok brojni filmovi iz perioda nakon 2000-ih ista ratna događanja i oblike stanovanja prikazuju u drugačijem svjetlu uključujući i prijepore ratovanja obje zaraćene strane.

Primjer probijanja stvarnosti u fikciju je i konstrukcija **rodnih odnosa** u domu. Od prvotnog obiteljskog, bračnog i/ili partnerskog zajedništva u obiteljskim kućama na početku hrvatske domovinskoratne kinematografije, glavni su protagonisti (u velikoj većini muškarci i ratnici) u kasnijim kinematografskim godinama završili kao samci u ispražnjenim, moguće iznajmljenim stanovima ili nekim od oblika *drugog* stanovanja, a zamjetan je broj završio oštećenog psihičkog zdravlja ili samoubojstvom, dok su supruge i majke uspjele na marginama filmskih priča, čak i uz osudu, izgraditi vlastiti dom. Kao i u slučaju razlika u prikazu rata ovisno o godini proizvodnje filma, tako su i obiteljski i rodni odnosi u recentnijim rekonstrukcijama ratnog vremena prikazani manje idilično. Radi se o projekciji promijenjenih odnosa u vremenima kada su filmovi nastajali, a ne koje su vrijeme prikazivali. Pritom se dogodilo i svojevrсно „probijanje“ stvarnosti u etnografiju. Naime, većina je filmskih autora muškog roda te se može govoriti i o muškom pogledu na ratni i poslijeratni dom i njegove muške stanare, što je neplanirano rezultiralo etnografijom odnosa muškaraca i doma. Radi se o temi koja nije zahvaćena etnografijama o domu te predstavlja mogući put daljnjih istraživanja.

Još jedno od probijanja događa se na estetskoj razini slike o domu. Premda je nedostatak ljepote u prostorima stanovanja antagonista jedan od načina prikazivanja moralno i etički Drugog, isti nedostatak u prostorima stanovanja „pozitivnih“ likova koji su u fokusu radnje, može se razumjeti na nekoliko načina. Kao prvo, neuglednost doma označava stanje neudomljenosti i obezdomljenja u vlastitoj kući ili stanu čime i primarni dom glavnim junacima postaje *drugi* dom. Kao drugo, estetski neuređen dom ukazuje na izostanak „ženske ruke“, topline, ljubavi ili partnerstva te kao treće, nebriga oko estetske komponente okoliša sugerira nedostatak osjećaja odgovornosti i pripadnosti domu (i/ili domovini) u širem, nacionalnom kontekstu. I u ovom slučaju se radi o otvaranju rodnih tema. Budući da uređenje doma pretežno spada u tzv. žensku domenu, može se govoriti i o orodnjenju filmskih slika o ratnom i poslijeratnom domu kao i o orodnjenju hrvatske ratne kinematografije s obzirom da je većina scenografa (kao i redatelja i direktora fotografije) u analiziranim filmovima muškog roda.

Analiza je, dakle, pokazala da onoliko koliko film i filmaši „koriste“ stvarne prostorne elemente i stvarne lokacije kako bi svoje pripovijedanje i svoje ideje umjestili u stvarni i blizak svijet, toliko i stvarnost „koristi“ film i filmaše kako bi se upisala u gledateljev specifičan set osjećaja i iskustava, kako bi se nadogradila značenjima i upisala u kolektivna sjećanja. Pritom

ne treba zaboraviti da se radi o filmovima koji su odabrani i financirani od strane pozicije moći, odnosno državnih institucija koje djeluju u skladu s trenutnim društveno-političkim interesima u zadanim okolnostima. Filmska umjetnost, stoga, predstavlja transmisijski medij za prijenos predodžbi, značenja i afekata domovanja iz tri perspektive, one posredovane iz pozicija moći, iz pozicije autorske potrebe za komunikacijom vlastitog razumijevanja stanovanja te iz same življene stvarnosti i to ne bez prijepora oko toga tko i iz koje pozicije kreira društvena sjećanja o temi doma.

U tom međudjelovanju nastaje određena konstruirana „slika o (hrvatskom) domu“ koja se nastoji uklopiti u ono što gledatelji žele vidjeti ili na koji i sami razumiju i doživljavaju stvarnost domovanja te, s druge strane, reflektirati ono što se želi predstaviti široj (globalnoj) zajednici (filmskoj i društveno-političkoj). Razumljivo je, stoga, da su se u vrijeme osamostaljenja i međunarodnog priznanja RH kao i neposredne ratne opasnosti kontinuirano proizvodili filmovi s temom Domovinskog rata. Potreba za širenjem „istine o Hrvatskoj“ rezultirala je filmskim djelima koja upogonjuju snažan afektivni naboj prikazujući prostor doma kao centralnu i polazišnu točku pripovijedanja koja je napadnuta i koju treba obraniti i sačuvati. Slijedom društvenih i političkih promjena, kako lokalnih, tako i onih globalnih, ta se slika mijenjala i u svojoj življenoj stvarnosti i u njezinoj filmskoj prezentaciji.

Tridesetgodišnja proizvodnja igranih filmova s temom Domovinskog rata omogućila mi je komparativnu analizu i razmatranje promjena u prezentiranoj slici doma (posebno distinkciju između rata i poraća), ali i detektiranje mogućih utjecaja filmskih prezentacija na aktualnu hrvatsku svakodnevicu. Činjenica da veliki dio javnosti ima predodžbu o tome kako Hrvatska nije proizvela dovoljan broj filmova o Domovinskom ratu (a analizirala sam četrdeset i jedan film), kao i činjenica da proizvedeni filmovi, njihovi sadržaji, likovi, prostori nisu ostali zapamćeni ili upisani u sjećanja filmskih gledatelja, govori i o tome da analizirani filmovi nisu predočili fikciju koja je u skladu s osobnim ili kolektivnim, željenim ili stvarnim, sjećanjima na ratne događaje. Međutim, analiza „stražnjeg plana“, odnosno filmskih scenskih prostora stanovanja, osigurala je građu za detektiranje i pregovaranje odnosa i procesa mimo glavnih pripovjednih, često ideološki obojenih, tokova, a koji se odnose na načine i kulturu „običnog“ stanovanja, na procese prilagodbe i regresije, umještanja i izmještanja, probijanja stvarnosti u fikciju, rodnih i obiteljskih prijepora, suvremenog beskućništva kao osjećaja *nemanja dovoljno doma* kao i muškog pogleda na dom i domovanje.

U tim složenim procesima kreirane slike o domu upisuju se u društveno sjećanje te kao takve sudjeluju u daljnjim tvorbama prostora doma, bilo da se radi o filmskim prezentacijama ili gradnjama doma u stvarnom svijetu. Drugim riječima, filmski dom odražava predodžbe, prakse i afekte stanovanja određene zajednice i određenog prostorvremena, ali ih i generira i prenosi transprostorno i transvremenski kroz društveno sjećanje i politike pamćenja. To filmski scenski prostor (doma) čini istodobno refleksijom i sukreatorom stvarnog, poznatog i prepoznatljivog aktualnog svijeta.

Istraživanje potvrđuje film kao sredstvo političkog i ideološkog prezentiranja određenih društvenih i kulturnih obrazaca, kontemplacije i emocionalnog uživljanja te oblik zabave i druženja jer se filmovi gledaju, pamte, prepričavaju (ponekad i istovremeno u različitim dijelovima svijeta). Film nije samo komunikacijski alat, nego i su-kreator stvarnost na prostornoj lokalnoj i globalnoj razini (kino distribucija, plasman na festivalima i na dijeljenim mrežnim platformama) kao i na onoj vremenskoj (reprizna, tematska, retrospektivna prikazivanja). Film se uvijek „zalaže za nešto“, odnosno prikazuje, predstavlja i prenosi određene ideje, stremljenja, planove, afekte, konflikte, kritiku trenutka ili vremena u kojem nastaje (čak i kada se bavi povijesnom temom ili predikcijom budućnosti). Štoviše, filmska djela kao rezultat sudjelovanja stvarnosti i imaginacije, različitih polifonih čimbenika, onog kreiranog, apliciranog i onog zatečenog, posjeduju agencnost u tvorbi društvene stvarnosti i promjena. Imaginarni filmski prostori doma imaju trajnu afektivnu vrijednost te su u sinergiji s onime što je naša neposredna stvarnost, odraz su našeg stanovanja i politika pamćenja, načina na koji mislimo da smo stanovali, na koji bismo željeli stanovati, pa i na koji bismo željeli da smo stanovali. Filmski prostori doma nisu samo odraz naših stanovanja, nego na njih neposredno i utječu, istovremeno figuriraju kao vektori sjećanja i kao vektori tvorbe stanovanja pri čemu uvijek treba imati u vidu aktere njihove proizvodnje i konstrukcije.

U istraživanje sam krenula od pretpostavke da se filmski scenski prostor doma može koristiti kao građa za etnografsko istraživanje suvremenih društvenih i prostornih dinamika i sustava vrijednosti kroz prizmu stanovanja. Dom se pokazao kao mjesto polilokalnog i višerazinskog stanovanja sazdano od otjelovljenih sjećanja na sve dotadašnje prostore nastanjivanja, uključujući i one planirane u budućnosti, kao i one predstavljene kroz igrane filmove. Predodžbe o stanovanju se grade, transformiraju, pregovaraju na svim navedenim razinama, što definira prostor doma kao proces na kojega svakodnevno i kontinuirano utječu osobni, društveni i kulturni čimbenici. Bez obzira na to što na procese stanovanja utječu i globalni koncepti, ono se ipak formira i formulira, pregovara i reinterpretira u lokalnom okruženju i

proživljenom specifičnom obliku i načinu stanovanja. Ispreplitanje aktualnog razumijevanja stanovanja, onog prikazanog kroz filmski medij i onog konstruiranog u društvenom sjećanju, potvrđuje filmske scenske prostore ne samo kao relevantnu istraživačku građu nego i kao jednu od razina multilokalnog nastanjivanja u suvremenosti. Osim toga, istražujući dom iz dvostruke pozicije, umjetničke i kulturnoantropološke, ponudila sam interdisciplinarnost i dijalog kao oblik širenja horizonata obje discipline, zajednički istraživački rad teorije i prakse. Moj istraživački pristup omogućuje dublje ili diskurzivnije razmatranje dijalektičkog i dijaloškog odnosa između življene stvarnosti stanovanja, društvenog sjećanja i politika pamćenja šireći perspektivu razmatranja doma kao kontinuiranog i kompleksnog prostorvremenskog procesa.

12. LITERATURA

- ADAMS, Jeff. 2006. „Troubled Places: Domestic Space in Graphic Novels“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 161-174.
- AHMED, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.
- AHMED, Sara. 2008. „Multiculturalism and the Promise of Happiness“. *New Formations* 2007/2008; 63: 121-138.
- AHMED, Sara. 2010. „Happy Objects“. U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham – London: Duke University Press, 1-29.
- ALBVAKS, Moris. 2013. *Društveni okviri pamćenja*. Novi Sad: Mediterran publishing.
- ALCOBIA-MURPHY, Shane. 2006. „Safe House: Authenticity, Nostalgia and the Irish House“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 103-119.
- AMATO, Jean. 2016. „Reframing the Material and Imaginative Geographies of the Home: Chinese Filmmaker Liu Jiayin's *Oxhide II* (2009)“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 106-119.
- ANDERSON, Benedikt. 1998[1983]. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: ПЛАТΩ.
- ANDREWS, Eleanor. 2016. „Whither Shall I Wander? Up and Down the Staircase in Film“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 137-151.
- ANDREWS, Eleanor, Stella HOCKENHULL i Fran PHEASANT-KELLY, ur. 2016. *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. New York - Abingdon: Routledge.
- ANDREWS, Eleanor, Stella HOCKENHULL i Fran PHEASANT-KELLY. 2016a. „Introduction“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 1-18.
- ANG, Ien. 1996. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London – New York. Routledge.
- ANIĆ, Vladimir. 2006. *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Zagreb: Novi Liber.

- APPADURAI, Arjun. 2003. „Sovereignty Without Territoriality: Notes for a Postnational Geography“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden - Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, 337-349.
- APPADURAI, Arjun, ur. 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press.
- ASHENBURG, Katherine. 2012. „A Short History of the Newest and Sometimes Smallest Room“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezey, ur. Toronto – Buffalo – London: University Toronto Press, 221-224.
- ASSMANN, Jan. 2006. „Kultura sjećanja“. U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, prir. Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, 38-43.
- ATKINSON, David, Peter JACKSON, David SIBLEY i Neil WASHBOURNE, ur. 2008. *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova*. Zagreb: Disput.
- ATKINSON, Rowland i Keith JACOBS. 2016. *House, Home and Society*. London: Palgrave MacMillan.
- ATTFIELD, Judy. 1999. „Bringing Modernity Home: Open Plan in the British Domestic Interior“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 73-82.
- AUGÉ, Marc. 1997[1992]. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London – New York: Verso.
- EVERY, Dwayne. 2014. *Unhomely Cinema. Home and Place in Global Cinema*. London – New York – Delhi: Anthem Press.
- BABLET, Denis. 1977. *Revolutions in Stage Design of the XXth Century*. Paris – New York: Leon Amiel Publisher.
- BACHELARD, Gaston. 2000[1957]. *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.
- BADIOU, Alain. 2014. *Cinema*. Cambridge – Malden: Polity.
- BAGARIĆ, Petar. 2011. „Dug povratak domu. Migrantsko iskustvo domova, odlazak i povratak“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Ljubljana: Institut za antropološke in prostorne študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 353-370.
- BAHLOUL, Joëlle. 2012[1996]. „Telling Places: The House as Social Architecture“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezey, ur. Toronto – Buffalo – London: University Toronto Press, 259-264.

- BAHUN, Sanja i Bojana PETRIĆ, ur. 2020. *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. London – New York: Routledge.
- BAKAL, Ivana, Ana LEDERER i Martina PETRANOVIĆ, ur. 2011. *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909.-2009*. Zagreb: ULUPUH.
- BAMMER, Angelika. 1992. „Editorial: The Question of „Home““. U *New Formations*, 17, vii-ix.
- BARNWELL, Jane. 2017. *Production Design for Screen. Visual Storytelling in Film and Television*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic.
- BARTHES, Roland. 1977. *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press.
- BASCH, Linda, Nina GLICK SCHILLER i Cristina SZANTON BLANC. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. London – New York: Routledge.
- BASSO, Keith H. 1996. „Wisdom Sits in Places. Notes on a Western Apache Landscape“. U *Senses of Place*. Steven Feld i Keith H. Basso, ur. Santa Fe: School of American Research Press, 53-90.
- BAUDRILLARD, Jean. 2002[1968]. *The System of Objects*. London – New York: Verso.
- BAUDRILLARD, Jean. 2012[1968]. „Structures of Interior Design“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezey, ur. Toronto – Buffalo – London: University Toronto Press, 210-214.
- BAUDRILLARD, Jean. 2013[1981]. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- BAUSINGER, Hermann. 1990. „Heimat (zavičaj, domovina). O jednoj mnogoznačnoj vezi“. U *Narodna umjetnost* 27, 47-58.
- BAZIN, André. 2022. *Što je film?* Zagreb: Disput.
- BELAJ, Marijana i Nevena ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. 2017. „Politička mjesta u tranziciji: sjećanje na Josipa Broza Tita i Franju Tuđmana u suvremenoj Hrvatskoj“. U *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Virna Karlič, Sanja Šakić i Dušan Marinković, ur. Zagreb: Srednja Europa, 257-268.
- BELL, Philip. 2008. „Content Analysis of Visual Images“. U *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen i Carey Jewitt, ur. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC: SAGE, 10-34.
- BENDIX, Regina F. 2019. „My Home is My Castle – My Coat is My Refuge“. U *Ways of Dwelling: Crisis – Craft - Crativity*. Johannes Moser, Nevena Škrbić Alempijević, Alexa

- Färber, Irene Götz, Ina Merkel i Friedemann Schmoll, ur. *JEECA Journal of European Ethnology and Cultural Analysis*, Special Issue 1. Münster – New York: Waxmann, 10-27.
- BERGER, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation. Penguin Books.
- BERGER, John. 2005[1984]. *And our Faces, my Heart, Brief as Photos*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury.
- BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London – New York: Routledge.
- BHABHA, Homi K. 2012[1997]. „The World and the Home“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 358-362.
- BLUNT, Alison i Robyn DOWLING. 2006. *Home*. London – New York: Routledge.
- BOBBETTE, Adam. 2021. „Making a Home on a Volcano“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 144-157.
- BOCCAGNI, Paolo i Margarethe KUSENBACH. 2020. „For a Comparative Sociology of Home: Relationships, Cultures, Structures“. U *Current Sociology*, 68(5), 595–606.
- BOCCAGNI, Paolo i Carlos VARGAS-SILVA. 2020. „Feeling at Home Across Time and Place: A Study of Ecuadorians in Three European Cities“. U *Population, Space and Place. John Wiley & Sons Ltd*, 1-13.
- BOCCAGNI, Paolo. 2021. „Foreword: Mainstreaming the Study of Home and Migration“. U *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs*. Alejandro Miranda Nieto, Aurora Massa i Sara Bonfanti, aut. London – New York: Routledge, viii-xii.
- BONFANTI, Sara i Aurora MASSA. 2021. „Introduction: Unlocking Doors“. U *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs*. Alejandro Miranda Nieto, Aurora Massa i Sara Bonfanti, aut. London – New York: Routledge, 1-14.
- BORDWELL, David. 2005[1999]. *O povijesti filmskog stila*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- BORDWELL, David i Kristin THOMPSON. 2004. *Film Art: An Introduction*. McGraw Hill Companies.
- BORZELLO, Frances. 2012[2006]. „Looking for the Interior“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 94-99.
- BOUGHEY, Joseph. 2006. „One Widower's Home: Excavating Some Disturbed Meanings of Domestic Space“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 227-246.

- BOURDIEU, Pierre. 1970. „The Berber House or the World Reversed“. U *Social Science Information* 9 (2), Paris: International Social Science Council, 151-179.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press.
- BRENNAN, Terese. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
- BREWSTER, Scott. 2006. „Building, Dwelling, Moving: Seamus Heaney, Tom Paulin and the Reverse Aesthetic“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 141-159.
- BRIGANTI, Chiara i Kathy MEZEI, ur. 2012. *The Domestic Space Reader*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- BRIGANTI, Chiara i Kathy MEZEI. 2012a. „Introduction“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 3-15.
- BRIGHTON, Paul. 2016. „At Home with the Caesars: The Emperor Tiberius and the Ambiguity of Place in Historical and Epic Films“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 71-81.
- BRKLJAČIĆ, Maja i Sandra PRLENDA, ur. 2006. *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- BRKLJAČIĆ, Maja i Sandra PRLENDA. 2006a. „Zašto pamćenje i sjećanje?“. U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, prir. Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, 7-18.
- BROCKETT, Oscar G., Margaret MITCHELL i Linda HARDBERGER. 2010. *Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio: Tobian Theatre Arts Fund.
- BRUN, Catherine i Anita FABOS. 2015. „Making Homes in Limbo? A Conceptual Framework“. U *Refuge* 31(1), 5-17.
- BURBANK, Emily. 2012[1917]. „Woman as Decoration“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 130-133.
- CANDLIN, Fiona i Raiford GUINS, ur. 2009. *The Object Reader*. London – New York: Routledge.
- CARRICK, Edward. 1949. *Designing for Films*. London – New York: Studio Publications.

- CARROLL, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing.
- CARSTEN, Janet i Stephen HUGH-JONES, ur. 1995. *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- CARSTEN, Janet i Stephen HUGH-JONES. 1995a. „Introduction: About the House – Lévi-Strauss and Beyond“. U *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*. Janet Carsten i Stephen Hugh-Jones, ur. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1-46.
- CAVELL, Stanley. 2006[1971]. „From the World Viewed“. U *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Noël Carroll i Jinhee Choi, ur. Malden etc.: Blackwell Publishing.
- CASEY, Edward S. 1996. „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena“. U *Senses of Place*. Steven Feld i Keith H. Basso, ur. Santa Fe – New Mexico: School of American Research Press, 13-52.
- CHAN, Patrick. 2012[1994]. „Vancouver's Laneway Houses: Changing Notions of Home“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 278-283.
- CHANG, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- CHASE, Karen. 2012[1997]. „Jane Eyre's Interior Design“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 335-339.
- CHAUDHURI, Supriya. 2012. „Interiors and Interiority in Nineteenth-Century India“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 351-358.
- CHEVALIER, Sophie. 1999. „The French Two-Home Project: Materialization of Family Identity“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 83-94.
- CHILDS, Peter. 2006. „Householders: Community, Violence and Resistance in Three Contemporary Women's Texts“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 175-194.
- CIERAAD, Irene, ur. 1999. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse – New York: Syracuse University Press.
- CIERAAD, Irene. 1999a. „Introduction: Anthropology at Home“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 1-12.

CIERAAD, Irene. 1999b. „Dutch Windows: Female Virtue and Female Vice“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 31-52.

CIERAAD Irene. 2012[2002]. „„Out of My Kitchen!“ Architecture, Gender and Domestic Efficiency“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezey, ur. Toronto – Buffalo – London: University Toronto Press, 236-238.

COBB, Shelley, Neil EWEN i Hannah HAMAD. 2018. „*Friends Reconsidered: Cultural Politics, Intergenerationality, and Afterlives*“. U *Television & New Media*. 19(8), 683-691.

COHEN, Deborah. 2012[2006]. „In Possession: Men, Women, and Decoration“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 157-159.

COLLIER, Malcolm. 2008. „Approaches to Analysis in Visual Anthropology“. U *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen i Carey Jewitt, ur. Los Angeles – London – New Delhy – Singapore – Washington DC: SAGE, 35-60.

COLLINS, Jane i Andrew NESBIT, ur. 2010. *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. London – New York: Routledge.

COLOMINA, Beatriz. 2012[1994]. „Interior“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei. ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 251-255.

COOPER MARCUS, Clare. 2006[1995]. *House as a Mirror of Self. Exploring the Deeper Meaning of Home*. Berwick - Maine: Nicolas-Hays.

COPLAN, Amy. 2011[2009]. „Empathy and Character Engagement“. U *The Routledge Companion to Philosophy of Film*. Paisley Livingstone i Carl Plantinga, ur. London - New York: Routledge, 97-110.

CORBIN, Alain. 2012[1986]. „Domestic Atmospheres“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 105-108.

CRESSWELL, Tim. 2015. *Place. An Introduction*. Chichester: Wiley Blackwell.

CROWLEY, John E. 2012[2001]. „Chimneys and Privacy“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 203-206.

CROWLEY, John E. 2010. *The Invention of Comfort: Sensibilities and Design in Early Modern Britain and Early America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly i Eugene ROCHBERG-HALTON. 1981. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and Self*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.

CUSATO, Marianne i Ben PENTREATH, 2011. *Get Your House Right: Architectural Elements to Use & Avoid*. New York: Sterling.

ČALE FELDMAN, Lada, Ines PRICA i Reana SENJKOVIĆ, ur. 1993. *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991 – 1992*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

ČAPO, Jasna. 2011. „Dvadeset godina poslije. Stvaranje doma u kontekstu prisilno preseljenih osoba“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Ljubljana: Institut za antropološke in prostorne študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 225-352.

ČAPO, Jasna i Valentina GULIN ZRNIĆ, ur. 2011. *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

ČAPO, Jasna i Valentina GULIN ZRNIĆ. 2011a. „Oprostoravanje antropološkog diskursa. Od metodološkog problema do epistemološkog zaokreta“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Ljubljana: Institut za antropološke in prostorne študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 9-65.

D'AMICO, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

DADIĆ DANULOVIĆ, Tatjana. 2017. *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Clio; Novi Sad: SCEN.

DE CERTEAU, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

DE CERTEAU, Michel. 2003[1990]. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: MD.

DE MARE, Heidi. 1999. „Domesticity in Dispute: A Reconsideration of Sources“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 13-30.

De MATTEIS, Federico. 2022. *Affective Spaces. Architecture and the Living Body*. London - New York: Routledge.

DELEUZE, Gilles. 2006. *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DOLAN, John A. 1999. „I've Always Fancied Owning Me Own Lion: Ideological Motivations in External House Decoration by Recent Homeowners“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 60-72.

- DONNAR, Glen. 2016. „Monstrous Men and Bathroom Mirrors: The Bathroom as Revelatory Space in American Cinema“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 180-193.
- DOUGLAS, Mary. 1991. „The Idea of a Home: A Kind of Space“. U *Social Research*, 58:1 (1991: Spring), 287-307.
- DOUGLAS, Mary. 2012[1991]. „The Idea of a Home: A Kind of Space“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 50-54.
- DOUGLAS, Mary. 2004[1969]. *Čisto i opasno: analiza predodžbi o nečistom i zabranjenom*. Zagreb: Algoritam.
- DUNCAN, James S., Nuala C. JOHNSON i Richard H. SCHEIN, ur. 2004. *A Companion to Cultural Geography*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing.
- DUNCAN, James S. i David LAMBERT. 2004. „Landscapes of Home“. U *A Companion to Cultural Geography*. James S. Duncan, Nuala C. Johnson i Richard H. Schein, ur. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, 382-403.
- ERLL, Astrid. 2008. „Literature, Film, and Medality of Cultural Memory“. U *Media and Cultural Memory*. Astrid Erll i Ansgar Nünning, ur. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 389-398.
- EVERETT, Wendy i Axel GOODBODY, ur. 2005. *Revisiting Space: Space and Place in Europea Cinema*. Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Wien: Peter Lang.
- FELD, Steven i Keith H. BASSO, ur. 1996. *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- FELD, Steven i Keith H. BASSO. 1996a. „Introduction“. U *Senses of Place*. Steven Feld i Keith H. Basso, ur. Santa Fe: School of American Research Press, 3-11.
- FISCHER-NEBMAIER, Wladimir, Matthew P. BERG i Anastasia CHRISTOU, ur. 2015. *Narrating the City: History, Space, and the Everyday*. New York – Oxford: Berghahn Books.
- FISHER, Mark. 2017. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- FISKE, John. 1989. *Reading the Popular*. London – New York: Routledge.
- FISKE, John. 2001[1989]. *Understanding Popular Culture*. London – New York: Routledge.
- FOUCAULT, Michel. 2017[1984]. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“. U *Facing Value. Radical Perspectives from the Arts*. Maaike Lauwaert i Francien van Westrenen, ur. Valiz / Stroom Den Haag, 164-171.

- FOUCAULT, Michel. 1991[1975]. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. London: Penguin Books.
- FOWLER, Catherine i Gillian HELFIELD, ur. 2006. *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press.
- FREUDENREICH, Aleksandar. 1972. *Kako narod gradi na području Hrvatske: zapažanja – snimci i crteži arhitekta*. Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture.
- FREEMAN, Derek. 1985. *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*. Harmondsworth: Penguin Books.
- FREUD, Sigmund. 2003[1919]. *The Uncanny*. New York - London: Penguin Books.
- FRYKMAN, Jonas i Maja POVRZANOVIĆ FRYKMAN, ur. 2016. *Sensitive Objects. Affect and Material Culture*. Lund: Nordic Academic Press.
- FULLER, Martin. 2020. "Becoming a Planner: Participation and Anticipation in Producing Home". U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 101-116.
- FUSS, Diana. 2012[2004]. „The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms That Shaped Them“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 346-349.
- GABELICA, Damir. 2003. „Leksikon scenografa u Hrvatskoj“. U *Hrvatski filmski ljetopis* 36/2003, 26-30.
- GABELICA, Damir. 2005. *Scenografija u skici: od Lisinskog do konca XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Jadran film.
- GAGNÉ, Mathew. 2021. „Studying Gay Sex in Beirut: The Lascivious Suture of Home/Field“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 31-44.
- GARBER, Marjorie. 2012[2000]. „The Body as House“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 123-127.
- GARBER, Marjorie. 2001. *Sex and Real Estate. Why We Love Houses*. New York: Anchor Books.
- GAUT, Berys. 2010. „Empathy and Identification in Cinema“. U *Midwest Studies in Philosophy*. Vol 34, Issue 1, 136-157.
- GAUT, Berys. 2013. „Art and Ethics“. U *The Routledge Companion to Aesthetics*. Berys Gaut i Dominic McIver Lopes, ur. London - New York: Routledge, 394-403.
- GEERTZ, Clifford. 1996. „Afterword“. U *Senses of Place*. Steven Feld i Keith H. Basso, ur. Santa Fe: School of American Research Press, 359-362.

- GERTZ, Nurith i George KHLEIFI. 2008. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- GIBBS, Anna. 2010. „After Affect. Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication“. U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham - London: Duke University Press, 186-205.
- GILIĆ, Nikica i Zlatko VIDAČKOVIĆ, ur. 2013. *60 godina festivala igranog filma u Puli i hrvatski film*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- GINSBURG, Rebecca. 2012[2000]. „“Come in the Dark“: Domestic Workers and Their Rooms in Apartheid-Era Johannesburg, South Africa“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 294-300.
- GLASS, Ruth Lazarus. 2021[1960]. *London's Newcomers: the West Indian Migrants*. Hassell Street Press.
- GOFMAN (Goffman), Erving. 2000[1956]. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika.
- GOFFMAN, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh. Social Sciences Research Centre.
- GRAY, Gordon. 2010. *Cinema: A Visual Anthropology*. Oxford – New York: Berg.
- GRAY, John. 2003. „Open Spaces and Dwelling Places: Being at Home on Hill Farms in the Scottish Borders“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Oxford: Blackwell Publishing, 224-244.
- GREGG, Melissa i Gregory J. SEIGWORTH, ur. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham – London: Duke University Press.
- GRODAL, Torben. 2002. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford University Press.
- GRODAL, Torben. 2009. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford University Press.
- GROSSBERG, Lawrence (Interviewed by Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg). 2010. „Affect's Future. Rediscovering the Virtual in the Actual“. U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham – London: Duke University Press, 309-338.
- GULIN ZRNIĆ, Valentina. 2011. „Prostor i mjesto u hrvatskoj etnologiji/kulturnoj antropologiji“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Ljubljana: Institut za antropološke in prostorne študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 69-110.

- GULIN ZRNIĆ, Valentina i Nevena ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. 2019. *Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo i Institut za etnologiju i folkloristiku.
- GUPTA, Akhil. 2003. „The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden – Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, 321-336.
- GUPTA, Akhil i James FERGUSON, ur. 1997. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham – London: Duke University Press.
- GUPTA, Akhil i James FERGUSON. 1997a. „Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era“. U *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta i James Ferguson, ur. Durham – London: Duke University Press, 1-29.
- GUPTA, Akhil i James FERGUSON. 1997b. „Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference“. U *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta i James Ferguson, ur. Durham – London: Duke University Press, 33-51.
- HALL, Edward T. 2003. „Proxemics“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden – Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, 51-73.
- HALLIGAN, Fionnuala. 2012. *Production Design*. Lewes: ILEX.
- HAMON, Philippe. 2012[1992]. „Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 343-345.
- HARPER, Graeme i Jonathan RAYNER, ur. 2010. *Cinema and Landscape*. Bristol – Chicago: Intellect.
- HARVEY, David. 1990[1989]. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers.
- HAYDEN, Dolores. 2002. *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work and Family Life*. New York – London: W. W. Norton.
- HAYES, Helen. 2007. „(Be)coming Home: An Existential Perspective on Migration, Settlement and the Meanings of Home“. U *Existential Analysis* 18.1, 2-16.
- HEATH, Stephen. 1986. „Narrative Space“. U *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Philip Rosen, ur. New York: Columbia University Press, 379-420.
- HEIDEGGER, Martin. 2001[1971]. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Collins Publishers (prijevod Albert Hofstadter).

- HEIDEGGER, Martin. 2001[1971]a. „Building, Dwelling, Thinking“. U *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Collins Publishers (prijevod Albert Hofstadter), 142-159.
- HIRSCH, Eric i Michael O'HANLON, ur. 2003[1995]. *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- HIRSCH, Eric. 2003[1995]. „Landscape: Between Place and Space“. U *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Eric Hirsch i Michael O'Hanlon, ur. Oxford – New York: Oxford University Press, 1-30.
- HIRSCHON, Renée. 2012[1993]. „Essential Objects and the Sacred: Interior and Exterior Space in Urban Greek Locality“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 186-189.
- HLEVNJAK, Branka. 2013. *Drago Turina: scenograf*. Zagreb: ULUPUH.
- HOBSBAWM, Eric i Terence RANGER, ur. 2012[1983]. *The Invention of Tradition*. Cambridge - New York – Melbourne – Madrid – Cape Town – Singapore – São Paulo – Delhi – Mexico City: Cambridge University Press.
- HOCKENHULL, Stella. 2016. „Peas, Parsnips, and Patriotism: Images of the Garden in the Second World War“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 32-44.
- HOČEVAR, Meta. 2003. *Prostori igre*. Ars dramatica nova 01/64. Beograd: Jugoslavensko dramsko pozorište.
- HOLLIDAY, Christopher. 2016. „Carl's Moving Castle: 'Animated' Houses and the Renovation of Play in *Up* (2009)“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 194-207.
- HOLMAN JONES, Stacy, Tony E. ADAMS i Carolyn ELLIS, ur. 2015. *Handbook of Autoethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- hooks, bell. 1990. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 2009a. *Belonging. A Culture of Place*. New York - London: Routledge.
- HOWARD, Pamela. 2002. *What is Scenography?* London – New York: Routledge.
- ILIĆ, Kristina i Nevena ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. 2017. „Cultures of Memory, Landscapes of Forgetting: the Case Study of the Partisan Memorial Cemetery in Mostar“. U *Studia ethnologica Croatica*, Vol. 29 No. 1., 73-101.
- INGOLD, Tim. 2012[1995]. „Building, Dwelling, Living: How Animals and People Make Themselves at Home in the World“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 31-35.

- INGOLD, Tim. 2000[1995]. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London – New York: Routledge.
- JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata i Maja POVRZANOVIĆ. 1996. *War, Exile, Everyday Life. Cultural Perspectives*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- JANSEN, Stef. 1998. „Homeless at Home: Narrations of Post-Yugoslav Identities“. U *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement*. Nigel Rapport i Andrew Dawson, ur. Oxford – New York: Berg, 85-109.
- JANSEN, Stef. 2009. „Hope and the State in the Anthropology of Home: Preliminary Notes“. U *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology*, 39:1/2009. *Special Issue: Sense of Community*, 54-60.
- JEWITT, Carey i Rumiko OYAMA. 2008. „Visual Meaning: A Social Semiotic Approach“. U *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen i Carey Jewitt, ur. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC: SAGE, 134-156.
- KAHN, Miriam. 1996. „Your Place and Mine: Sharing Emotional Landscapes in Wamira, Papua New Guinea“. U *Senses of Place*. Steven Feld i Keith H. Basso, ur. Santa Fe: School of American Research Press, 167-196.
- KHAZAEI, Faten. 2021. „Ethnography of Police 'Domestic Abuse' Interventions: Ethico-Methodological Reflections“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 73-86.
- KING, Peter. 2018[2005]. *The Common Place. The Ordinary Experience of Housing*. London – New York: Routledge.
- KLAIĆ, Bratoljub. 1972. *Veliki rječnik stranih riječi*. Zagreb: Zora.
- KNIGHTS, Clive. 2012[1994]. „The Spatiality of the Roman Domestic Setting: An Interpretation of Symbolic Content“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 79-83.
- KRACAUER, Siegfried. 2004[1947]. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- LAERMANS, Rudi i Carine MEULDERS. 1999. „The Domestication of Laundering“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 118-129.
- Le BAS, Damian. 2020. „The Romani Language: A Signpost to Home“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 177-184.
- LE CORBUSIER. 1986[1931]. *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications.

- LEES, Loretta i Elanor WARWICK. 2022. *Defensible Space on the Move: Mobilisation in English Housing Policy and Practice*. John Wiley & Sons Ltd.
- LEFEBVRE, Henri. 2014[1947;1961;1981]. *Critique of Everyday Life*. Verso.
- LEFEBVRE, Henri. 2015[1974]. *The Production of Space*. Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.
- LENHARD, Johannes i Farhan SAMANANI, ur. 2021. *Home. Ethnographic Encounters*. London – New York: Routledge.
- LENHARD, Johannes i Farhan SAMANANI. 2021a. „Introduction: Ethnography, Dwelling and Home-Making“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 1-29.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2001[1962]. *Divlja misao*. Zagreb: Golden marketing.
- LOW, Setha M. 1996. „Spatializing Culture: The Social Production and Social Construction of Public Space in Costa Rica“. U *American ethnologist* 23.4, 861-879.
- LOW, Setha M. 2000. *On the Plaza. The Politics of Public Space and Culture*. Austin: The University of Texas.
- LOW, Setha M. i Denise LAWRENCE-ZÚÑIGA, ur. 2003. *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing.
- LOW, Setha M. i Denise LAWRENCE-ZÚÑIGA. 2003a. „Locating Culture“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden – Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, 1-47.
- LÖFGREN, Orvar. 2003. „The Sweetness of Home: Class, Culture and Family Life in Sweden“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, 142-159.
- MALLET, Shelley. 2004. „Understanding Home: A Critical Review of the Literature“. U *The Sociological Review* 52(1), 62-89.
- MALKKI, Liisa H. 1997. „National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees“. U *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta i James Ferguson, ur. Durham – London: Duke University Press, 52-74.
- MARCUS, George E. i Michael M. J. FISCHER. 2003[1986]. *Antropologija kao kritika kulture. Eksperimentalni trenutak u humanističkim znanostima*. Zagreb: BREZA.
- MARKOVIĆ, Dario. 2003. „Filmska scenografija“. U *Hrvatski filmski ljetopis* 36/2003, 3-14.
- MARSIĆ, Vera, Petar SELEM i Zvonko MAKOVIĆ. 2009. *Božidar Rašica: arhitektura – scenografija – slikarstvo – pedagoški i znanstveni rad*. Zagreb: Školska knjiga.

- MARTIN, Scott. 2016. „King for a Day: Performance and Expression in the Cinematic Space of the Basement“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhuil i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 45-59.
- MASSEY, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MASSEY, Doreen. 2005. *For Space*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC: SAGE Publications.
- MASSUMI, Brian. 1995. „The Autonomy of Affect“. U *Cultural Critique*, no. 31, part II, Autumn. University of Minnesota Press, 83-109.
- MASSUMI, Brian. 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham – London: Duke University Press.
- MATOŠEVIĆ, Andrea i Tea ŠKOKIĆ. 2014. *Polutani dugog trajanja. Balkanistički diskurs*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- McDOWELL, Linda. 2012[2007]. „Rethinking Place: Thoughts on Spaces of the Home, Absence, Presence, New Connections and New Anxieties“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 54-59.
- McELROY, Ruth. 2006. „Labouring at Leisure: Aspects of Lifestyle and the Rise of Home Improvement“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 85-101.
- McKINNEY, Joslin i Philip BUTTERWORTH. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: University Printing House.
- METZ, Christian. 1991. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. The University Chicago Press.
- MILLER, Daniel, ur. 2001. *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford: Berg.
- MILLER, Daniel. 2009. *The Comfort of Things*. Cambridge – Malden: Polity Press.
- MILLER, Daniel. 2010. *Stuff*. Cambridge – Malden: Polity Press.
- MINTZ, Sidney. 1985. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. Viking Adult.
- MIRANDA NIETO, Alejandro, Aurora MASSA i Sara BONFANTI. 2021. *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs*. London – New York: Routledge.
- MIRANDA NIETO, Alejandro. 2021. „Scales“. U *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs*. Alejandro Miranda Nieto, Aurora Massa i Sara Bonfanti, aut. London – New York: Routledge, 14-37.

- MIRANDA NIETO, Alejandro. 2021a. „Conclusion: Dwelling Between Mobility and Stasis“. U *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs*. Alejandro Miranda Nieto, Aurora Massa i Sara Bonfanti, aut. London – New York: Routledge, 166-175.
- MIRZOEFF, Nicholas, ur. 2009[1998]. *The Visual Culture Reader*. London – New York: Routledge.
- MISAILOVIĆ, Milenko. 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino Pozorje „Dnevnik“.
- MITCHELL, W. J. Thomas. 1995. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago - London: University of Chicago Press.
- MOLINARI, Čezare. 1982[1972]. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- MORAN, Džo. 2011[2005]. *Čitanje svakodnevice*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- MORLEY, David. 2000. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London – New York: Routledge.
- MORLEY, David. 2012[2003]. „What's 'Home' Got to Do with it? Contradictory Dynamics in the Domestication of Technology and the Dislocation of Domesticity“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 241-245.
- MUGERAUER, Robert. 2012[1993]. „Toward an Architectural Vocabulary: The Porch as a Between“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 264-268.
- MULVEY, Laura. 1986. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. U *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen, ur. New York: Columbia University Press.
- MUNRO, Moira i Ruth MADIGAN. 1999. „Negotiating Space in the Family Home“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 107-117.
- MURAJ, Aleksandra. 1989. *Živim znači stanujem. Etnološka studija o kulturi stanovanja u žumberačkim Sošicama*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.
- MUZAFERIJA, Sanja. 2004. *Sretni stanovi*. Zagreb: Profil.
- MUZUR, Amir i Iva RINČIĆ. 2010. „Etika i film: od identifikacije do moralne edukacije u filmskoj umjetnosti“. U *JAHR*, Vol 1, No 1, 2010, 133-142.
- NAVARO-YASHIN, Yael. 2012. *The Make-Believe Space. Affective Geography in a Postwar Polity*. Durham - London: Duke University Press.
- NEUMANN, Dietrich, ur. 1999. *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*. Munich – London – New York: Prestel.

- NOLA, Lukas. 2003. „Redatelj i scenograf. O redateljjevoj suradnji sa scenografom u pripremi i snimanju filma“. U *Hrvatski filmski ljetopis* 36/2003, 15-25.
- NORA, Pierre. 1996. „From Lieux de mémoire to Realms of Memory“. U *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Volume 1: Conflicts and Divisions. Under the Direction of Pierre Nora*. Lawrence D. Kritzman, urednik engleskog izdanja i autor predgovora. New York: Columbia University Press, xv-xxiv.
- NORA, Pierre. 2006. „Između pamćenja i historije – problematika mjesta“. U *Kultura pamćenja i historija*. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, ur. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 23-43.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1999[1984]. *Stanovanje. Stanište, urbani prostor, kuća*. Beograd: Građevinska knjiga.
- OLWIG, Karen Fog. 1998. „Epilog: Contested Homes: Home-Making and the Making of Anthropology“. U *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement*. Nigel Rapport i Andrew Dawson, ur. Oxford – New York: Berg, 225-236.
- OROZ, Tomislav i Nevena ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. 2015. „Dva lica spomenika: politike i prakse korištenja Spomenika Seljačkoj buni i Matiji Gupcu u Gornjoj Stubici“. U *Studia Ethnologica Croatica* 27, 1, 131-187.
- OTT, Max. 2021. „A Treshold Space: Connecting a Home in the City with the City“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 133-143.
- OVERTON, Louise, Lorna FOX O'MAHONY i Matthew GIBSON. 2020. „The Emotional Dimension of Trading on Home in Later Life: Experiences of Shame, Guilt and Pride“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 153-176.
- OZAKI, Ritsuko. 2012. „Purity and Danger from a Japanese Perspective: Culture and House Plan“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 21-26.
- PANDIAN, Anand. 2015. *Reel World: An Anthropology of Creation*. Durham – London: Duke University Press.
- PANOFSKY, Erwin. 1995. *Meaning in the Visual Art*. London: Pinguin Books.
- PAPADOPOULOS, Renos K. 2020. „Home: Paradoxes, Complexities and Vital Dynamism“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 54-69.

- PARSELL, Cameron, Andrew CLARKE i Ella KUSKOFF. 2020. „Understanding Responses to Homelessness during COVID-19: An Examination of Australia“. U *Housing Studies*, DOI: 10.1080/02673037.2020.1829564.
- PARUTIS, Violetta. 2011. „'Home' for Now or 'Home' for Good?“. U *Home Cultures: The Journal of Architecture, Design and Domestic Space*, 8:3, 265-296.
- PASSES, Alan. 2012. „Loud Women: Creating Community from the Domestic in Amazonia (An Anthropological View)“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press, 65-71.
- PAVIČIĆ, Jurica. 2008. „Mali biografski leksikon postjugoslavenskog filma“. U *Sarajevske sveske* br. 19/20, 01/06/08. Online izdanje: <http://www.sveske.ba/en/content/mali-biografski-leksikon-postjugoslavenskog-filma> (pristupljeno 02.04.2017.)
- PAVIČIĆ, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: HFS.
- PEARS, Susan C. 2020. „Strained Belonging and Claims to Home: Ancestors and Descendants of the New York African Burial Ground“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 72-90.
- PENNARTZ, Paul J. J. 1999. „The Experience of Atmosphere“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 95-106.
- PÉREZ, Miguel. 2022. *The Right to Dignity: Housing Struggles, City Making, and Citizenship in Urban Chile*. Stanford: Stanford University Press.
- PERKINS GILMAN, Charlotte. 2012[1903]. „The Home, Its Work and Influence“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 287-288.
- PETERLIĆ, Ante. 2018. *Osnove teorije filma (V. izdanje)*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- PETERS, John Durham. 1997. „Seeing Bifocally: Media, Place, Culture“. U *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta i James Ferguson, ur. Durham – London: Duke University Press, 75-92.
- PETRANOVIĆ, Martina. 2017. *Kamilo Tompa i kazalište*. Zagreb: HAZU; ULUPUH.
- PETRANOVIĆ, Martina. 2020. *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač*. Zagreb: HAZU; ULUPUH.
- PHEASANT-KELLY, Fran. 2016. „Secrets, Memory, and Imagination: Psychic Space and the Cinematic Attic“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenull i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 194-207.

- PINK, Sarah, Kerstin LEDER MACKLEY, Roxana MOROȘANU, Val MITCHELL i Tracy BHAMRA. 2020[2017]. *Making Homes. Ethnography and Design*. London – New York: Routledge.
- PINTARIĆ, Neda. 2005. „Emotivan odnos prema prostoru u kojemu živimo: jezična slika *Doma* u hrvatskom, poljskom i ruskom jeziku“. U *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 31., 227–248.
- PLANTINGA, Carl. 2009. *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- PLANTINGA, Carl. 2011[2009]. "Emotion and Affect". U *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Paisley Livingston i Carl Plantinga, ur. London - New York: Routledge, 86-96.
- PLIŠKO, Sanela i Lana SKULJAN BILIĆ. 2023. *70 godina filma pod zvijezdama*. Pula: Javna ustanova Pula Film Festival.
- PORTEOUS, J. Douglas i Sandra E. SMITH. 2001. *Domicide: The Global Destruction of Home*. Montreal - Kingston – London - Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- POTKONJAK, Sanja. 2014. *Teren za etnološke početnike*. Zagreb: FF press - Hrvatsko etnološko društvo.
- POVRZANOVIĆ, Maja. 1993. „Culture and Fear: Everyday Life in Wartime“. U *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Lada Čale Feldman, Ines Prica i Reana Senjković, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Matica hrvatska, X-PRESS, 119-150.
- POVRZANOVIĆ, Maja. 1997. „Identities in War. Embodiments of Violence and Places of Belonging“. U *Ethnologia Europaea* 27/2., 153–162.
- POVRZANOVIĆ FRYKMAN, Maja. 2019. „Transnational Dwelling and Objects of Connection. An Ethnological Contribution to Critical Studies of Migration“. U *Ways of Dwelling: Crisis – Craft - Creativity*. Johannes Moser, Nevena Škrbić Alempijević, Alexa Färber, Irene Götz, Ina Merkel i Friedemann Schmoll, ur. JEECA Journal of European Ethnology and Cultural Analysis, Special Issue 1. Münster – New York: Waxmann, 28-45.
- POWDERMAKER, Hortense. 2013[1950]. *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Mansfield Centre: Martino Publishing.
- PRESTON, Ward. 1994. *What an Art Director Does. An Introduction to Motion Picture Production Design*. Los Angeles: Silman-James Press.

- PRICA, Ines. 1993. „Notes on Ordinary Life in War“. U *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Lada Čale Feldman, Ines Prica i Reana Senjković, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 44-71.
- PRICE, Hollie. 2016. „Furnishing the Living Room in *Film Noir*: Disillusion and the Armchair“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Eleanor Andrews, Stella Hockenhuil i Fran Pheasant-Kelly, ur. New York - Abingdon: Routledge, 120-136.
- PROBYN, Elspeth. 2010. „Writing Shame“. U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham - London: Duke University Press, 71-90.
- PSARRA, Sophia, ur. 2019. *The Production Sites of Architecture*. London – New York: Routledge.
- PULJAR D'ALESSIO, Sanja. 2011. „Projekcija simboličkih prostora u sporna mjesta“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Ljubljana: Institut za antropološke in prostorne študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 227-242.
- PURGAR, Krešimir. 2009. *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
- PUTNAM, Tim. 1999. „Postmodern Home Life“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 144-152.
- RAPOPORT, Amos. 1969. *House Form and Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, INC.
- RAPPORT, Nigel i Andrew DAWSON, ur. 1998. *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement*. Oxford – New York: Berg.
- RAPPORT, Nigel i Andrew DAWSON. 1998a. „The Topic and the Book“. U *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement*. Nigel Rapport i Andrew Dawson, ur. Oxford – New York: Berg, 3-17.
- RAPPORT, Nigel. 2020. „Anyone – Any Arthur, Sean Or Stan: Home-Making as Human Capacity and Individual Practice“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 17-37.
- RHODES, John David i Elena GORFINKEL, ur. 2011. *Taking Place: Location and the Moving Image*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja. 1988. *Etnologija naše svakodnevice*. Zagreb: Školska knjiga.
- RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja. 2000. *Ulice moga grada*. Beograd: Biblioteka XX vek.

- RODMAN, Margaret C. 2003. „Empowering Place: Multilocality and Multivocality“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga, ur. Malden - Oxford - Carlton: Blackwell Publishing, 204-223.
- ROSSELIN, Céline. 1999. „The Ins and Outs of the Hall: A Parisian Example“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 53-59.
- ROTH, Sascha. 2021. „Experiences of Dwelling and Home-Making in Azerbaijan“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 45-57.
- ROWELL, Keneth. 1971. *Stage Design*. London: Studio Vista.
- RUSHTON, Richard. 2011. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester United Press.
- RUSHTON, Richard. 2013. *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory*. Palgrave Macmillan.
- RYBCZYNSKI, Witold. 1987. *Home: A Short History of an Idea*. Penguin Books.
- RYKWERT, Joseph. 2012[1981]. „A House for the Soul“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 77-78.
- SAID, Edvard V. 2008[1978]. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- SAMANANI, Farhan. 2021. „After the Eviction: Navigating Ambiguity in the Ethnographic Field“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 159-173.
- SAMPLE, Hillary. 2016. *Maintenance Architecture*. Cambridge – London: The MIT Press.
- SASSEN, Saskia. 2018. *Cities in a World Economy*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC – Melbourne: SAGE.
- SAYER, Karen. 2006. „The Life of a Country Cottage“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam – New York: Rodopi, 63-84.
- SCHMIDT III, Robert i Simon AUSTIN. 2016. *Adaptable Architecture: Theory and Practice*. London – New York: Routledge.
- SCOLNICOV, Hanna. 2012[1994]. „Woman's Theatrical Space“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 349-351.

- SEIGWORTH, Gregory J. i Melissa GREGG. 2010. „An Inventory of Shimmers“. U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham - London: Duke University Press, 1-25.
- SELBERG, Torunn i Nevena ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. 2013. „Turning Fiction into Reality: the Making of two Places within Literary Geography“. U *Studia ethnologica Croatica*, vol. 25, 183-206.
- SENJKOVIĆ, Reana. 1993. „In the Beginning there were a Coat of Arms, a Flag and a 'pleter'...“. U *Fear Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Lada Čale Feldman, Ines Prica i Reana Senjković, ur. Zagreb: Institute for Ethnology and Folklore Research, 24-43.
- SHEER, Monique. 2012. „Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion“. U *History and Theory* 51, 193-220.
- SHIEL, Mark i Tony FITZMAURICE, ur. 2004[2001]. *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford – Malden: Blackwell Publishers.
- SHORT, John Rennie. 1999. „Foreword“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, ix-x.
- SHOVE, Elizabeth. 1999. „Constructing Home: A Crossroads of Choices“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Irene Cieraad, ur. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 130-143.
- SIMMEL, Georg. 2012[1909/1994]. „The Bridge and the Door“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 249-251.
- SINGER, Irving. 1998. *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*. Cambridge - London: The MIT Press.
- SMYTH, Gerry. 2006. „'You understand what domestic architecture ought to be, you do': Finding Home in *The Wind in the Willows*“. U *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Gerry Smyth i Jo Croft, ur. Amsterdam: Rodopi, 43-61.
- SMYTH, Gerry i Jo CROFT, ur. 2006. *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Amsterdam: Rodopi.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2011. „Mogu li podčinjeni (subaltern) govoriti?: revidirana verzija“. U *Nacionalizam i imaginacija i drugi eseji / Gayatri Chakravorty Spivak*, 65-162.
- STAM, Robert. 2019. *Teorija filma*. Zagreb: Disput.

- STEA, David. 2012[1995]. „House and Home: Identity, Dichotomy, or Dialectic? (With Special Reference to Mexico)“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 45-49.
- STEWART, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- STONE, Richard. 2012[1995]. „A Cast in Time“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 305-309.
- ŠKRABALO, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- ŠKRABALO, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena, Sanja POTKONJAK i Tihana RUBIĆ. 2016. *Misliti etnografski. Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*. Zagreb: FF pres – Hrvatsko etnološko društvo.
- ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena i Kirsti MATHIESEN HJEMDAHL. 2016. „Kumrovec Revisited: Tito's Birthday Party in the Twenty-first Century, An Ethnological Study“. U *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory. Volume Two, Tito's Yugoslavia, Stories Untold*. Goran Ognjenović i Jasna Jozelić, ur. New York: Palgrave Macmillan, 165-192.
- ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena i Sanja POTKONJAK. 2016. „The Titoaffect. Tracing Objects and Memories of Socialism in Postcolonial Croatia“. U *Sensitive Objects. Affect and Material Culture*. Jonas Frykman i Maja Povrzanović Frykman, ur. Lund: Nordic Academic Press, 107-123.
- ŠOŠIĆ, Anja. 2009. „Film i rat u Hrvatskoj. Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“. U *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza 64-65*. Zagreb: HFS.
- THORNE, Gary. 2008[1999]. *Stage Design. A Practical Guide*. The Crowood Press.
- TODOROVA, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- TUAN, Yi-Fu. 2014[1997]. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Mineapolis – London: University of Minnesota Press.
- TURKOVIĆ, Hrvoje. 2012. *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*. Zagreb: Meandar Media.
- TURKOVIĆ, Hrvoje i Vjekoslav MAJCEN. 2003. *Hrvatska kinematografija. Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- VAN GENNEP, Arnold. 1960[1909]. *The Rites of Passage*. Chicago: Phoenix Books, University of Chicago Press.

- VAN HERK, Aritha. 2012[2008]. „Cleansing Dislocation: To Make Life, Do Laundry“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 194-197.
- VAN LEEUWEN, Theo i Carey JEWITT, ur. 2008. *Handbook of Visual Analysis*. Los Angeles – London – New Delhy – Singapore – Washington DC: SAGE.
- VAN LEEUWEN, Theo. 2008. „Semiotics and Iconography“. U *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen i Carey Jewitt, ur. Los Angeles – London – New Delhy – Singapore – Washington DC: SAGE, 92-118.
- VERSCHAFFEL, Bart. 2012[2002]. „The Meanings of Domesticity“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 153-156.
- VIDLER, Anthony. 2012[1992]. „The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 141-146.
- WAGNER, Ann-Christin. 2020. „Acts of 'Homing' in the Eastern Desert – How Syrian Refugees Make Temporary Homes in a Village Outside Zaatari Camp, Jordan“. U *Home. Ethnographic Encounters*. Johannes Lenhard i Farhan Samanani, ur. London – New York: Routledge, 175-188.
- WALL, Cynthia. 2012[1993]. „Gendering Rooms: Domestic Architecture and Literary Arts“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 330-335.
- WALTON, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge - London: Harvard University Press.
- WEINBERG, Charlotte i Obinna NWOSU. 2020. „Domestic Dislocation – When Home is Not So Sweet“. U *Thinking Home. Interdisciplinary Dialogues*. Sanja Bahun i Bojana Petrić, ur. London – New York: Routledge, 39-51.
- WHITLOCK, Cathy. 2010. *Designs on Film. A Century of Hollywood Art Direction*. New York: Harper Collins Publishers.
- WOLFREYS, Julian. 2012. „Dwelling with Dickens and Heidegger“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 339-343.
- WOOD, Nancy 1999. *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford – New York: Berg.
- ZANGER, Anat Y. 2012. *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*. London – Portland: Vallentine Mitchell.

YOUNG, Iris Marion. 2012[1997]. „House and Home: Feminist Variations on a Theme“. U *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti i Kathy Mezei, ur. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 190-193.

YOUNG, Iris Marion. 1997. *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*. New York: Princeton University Press.

13. FILMOGRAFIJA

PRIČA IZ HRVATSKE (1991), redatelj Krsto Papić

Autorski tim: Mate Matišić i Krsto Papić (scenaristi), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Jasna Novak (kostimografkinja), Robert Lisjak (montažer), Urban Koder (autor glazbe), produkcija: Urania film, Hrvatska radiotelevizija.

Uloge (glumci): Ivo Gregurević (Luka Barić), Zoja Odak (Marija Barić, Lukina supruga), Dragan Despot (Ilija Barić, sin), Robert Belinić (Ivan Barić kao dječak), Kristijan Ugrina (Ivan Barić kao mladić), Mustafa Nadarević (Andrija), Ana Mamić (Marina kao djevojčica), Maja Ružić (Marina kao djevojka), Nada Abrus (Gertrude Schmidt) i dr.

VRIJEME ZA... (1993), redateljica Oja Kodar

Autorski tim: Oja Kodar (scenaristica), Graver Gary (direktor fotografije), Ivo Hušnjak i Nenad Pečur (scenografi), Jelena Matić-Mihalić (kostimografkinja), Nina Palinkaš (montažerka), Franco Piersanti (autor glazbe), produkcija: RAI Tre, Jadran film, Ellepi film.

Uloge (glumci): Nada Gačešić-Livaković (Marija), Zvonimir Novosel (Darko, Marijin sin), Đorđe Rapajić (Nikola), Jasna Palić (Jasna), Andrea Baković (Duška), Ivan Brkić (Duškin suprug), Damir Mejovšek (švercer), Duško Valentić (Žgoljo), Franjo Jurčec (Joza), Slavko Brankov (Stipe Dalmoš), Edo Peročević (Ilija), Vinko Kraljević (Sova) i dr.

CIJENA ŽIVOTA (1994), redatelj Bogdan Žižić

Autorski tim: Fabijan Šovagović i Bogdan Žižić (scenaristi), Goran Trbuljak (direktor fotografije), Mario Gavez (scenograf), Martin Tomić (montažer), Rajko Dujmić (autor glazbe), produkcija: Jadran film, Graphis.

Uloge (glumci): Slavko Juraga (Ivan), Barbara Vicković (Anica, Dušanova supruga), Ico Tomljenović (gazda Stevan), Goran Grgić (Dušan, Stevanov sin), Senka Bulić (Stevanova kćer Desa), Edo Peročević (Tucu), Ivan Brkić (Vaso, upravitelj logora), Marko Makovičić (Mali), Marica Vidušić (četnikuša) i dr.

VUKOVAR SE VRAĆA KUĆI (1994), redatelj Branko Schmidt

Autorski tim: Pavao Pavličić (scenarist), Goran Trbuljak (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Vanda Ninić (kostimografkinja), Vesna Lažeta (montažerka), Igor Savin (autor glazbe), produkcija: Jadran film, Hrvatska radiotelevizija.

Uloge (glumci): Goran Navojec (Vinko), Sanja Marin (Jelka, Vinkova supruga), Srđan Ivanišević (Darko, Vinkov sin), Branimir Bakula (Josip, Darkov prijatelj), Horst Janson (humanitarac Klaus), Ivo Gregurević (šef stanice), Štefica Jokić (Ana, kćer šefa stanice), Fabijan Šovagović (Baja), Žarko Potočnjak (Jožika), Mustafa Nadarević (Martin), Vera Zima (Šimunička), Kruno Šarić (Tuna) i dr.

ANĐELE MOJ DRAGI (1995), redatelj Tomislav Radić

Autorski tim: Tomislav Radić (scenarist), Tomislav Pinter (direktor fotografije), Ivica Trpčić (scenograf), Vjera Ivanković (kostimografkinja), Nataša Đurković (montažerka), Toni Ostojić (autor glazbe), produkcija: Korugva film, Hrvatska radio televizija.

Uloge (glumci): Milan Grabovac (Jerko, dječak), Dubravka Ostojić (Ika, Jerkova majka), Matko Raguž (Mato, Jerkov otac), Ivo Gregurević (Jozo, Matin brat), Silvia Fink (Mihaela, Jozina supruga), Iva Marjanović (Jerkova baka), Sunčana Zelenika (Bernarda, psihologinja), Vjekoslav Janković (Vjeko, gardist) i dr.

VIDIMO SE (1995), redatelj Ivan Salaj

Autorski tim: Ivan Salaj (scenarist), Vanja Černjul (direktor fotografije), Zvonko Sarić (scenograf), Jelena Matić-Mihalić (kostimografkinja), Jelena Paljan (montažerka), Boris Runjić (autor glazbe), produkcija: Jadran film, HRT, ADU.

Glumci (uloge): Nenad Cvetko (Andre), Goran Višnjić (Maks), Mislav Vilišić (Mislav), Rene Bitorajac (Kruno), Borna Krstulović (Borna), Nadežda Perišić (Dora), kuja Afra i dr.

ISPRANI (1995), redatelj Zrinko Ogresta

Autorski tim: Zrinko Ogresta (scenarist), Davorin Gecl (direktor fotografije), Ivica Trpčić (scenograf), Maja Galasso (kostimografkinja), Josip Podvorec (montažer), Jasenko Houra (autor glazbe), produkcija: Jadran film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Katarina Bistrović-Darvaš (Jagoda), Josip Kučan (Zlatko), Filip Šovagović (Tukša, Jagodin brat), Mustafa Nadarević (Jagodin otac), Božidarka Frajt (Jagodina majka), Ivo Gregurević (Ivo, Jagodin ujak), Božidar Orešković (Tukšin kolega) i dr.

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU (1996), redatelj Vinko Brešan

Autorski tim: Ivo Brešan i Vinko Brešan (scenaristi), Živko Zalar (direktor fotografije), Ivica Trpčić (scenograf), Vanda Ninić (kostimografkinja), Sandra Botica-Brešan (montažerka), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Vlatko Dulić (Blaž Gajski), Leon Lučev (Sven Gajski), Ljubomir Kerekeš (major JNA Aleksa Milosavljević), Ivan Brkić (Roko Papak), Predrag Vušović (Murko), Božidar Orešković (Boris Basić), Ivica Vidović (pjesnik Dante), Matija Prskalo (Lucija Milosavljević, Aleksina supruga), Goran Navojec (Martin), Rene Bitorajac (vojnici s Kosova), Senka Bulić (Spomenka), Etta Bartolazzi (baba) i dr.

PREPOZNAVANJE (1996), redateljica Snježana Tribuson

Autorski tim: Maja Glušćević (scenaristica), Goran Mećava (direktor fotografije), Velimir Domitrović (scenograf), Vjera Ivanković (kostimografkinja), Vesna Štefić (montažerka), Davor Rocco (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Nataša Dorčić (Ana), Zoran Čubrilo (Mihajlo), Milan Štrlić (policijski inspektor Marko Kovač), Goran Višnjić (Ivan), Mustafa Nadarević (Anin otac), Goran Grgić (pomoćnik inspektora Kovača), Etta Bartolazzi (nona), Edo Peročević (policajac Milan), Ksenija Pajić-Vukov (psihijatrica), Zdenka Heršak (gđa Knežević), Kruno Valentić (g. Knežević), Suzana Nikolić (inspektorova supruga), Ivo Gregurević (policajac) i dr.

BOŽIĆ U BEČU (1997), redatelj Branko Schmidt

Autorski tim: Branko Schmidt (scenarist), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Duško Jeričević (scenograf), Vjera Ivanković (kostimografkinja), Vesna Lažeta (montažerka), Igor Kuljerić (autor glazbe), produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Filip Šovagović (Ivan Lesjak), Bojana Gregorić (Marina Parun), Ljubomir Kapor (Petar Lesjak, Ivanov otac), Vjera Žagar-Nardelli (Eva Lesjak, Ivanova majka), Damir Lončar (Emil), Cintija Ašperger (Brigita, Emilova supruga), Marija Kohn (teta Ana), Drago Krča (tetak Josip), Mirjana Rogina (Rezi), Damir Šaban (violončelist Branko), Žarko Savić (bečki susjed Stevo), Jadranka Matković (Stevina supruga), Gusti Wolf (teta Mizzi) i dr.

TREĆA ŽENA (1997), redatelj Zoran Tadić

Autorski tim: Pavao Pavličić i Zoran Tadić (scenaristi), Goran Trbuljak (direktor fotografije), Boris Tadej (scenograf), Lada Gamulin (kostimografkinja), Vladimir Klešćić (montažer), Vanja Lisak (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Glumačka družina Histrioni. Glumci (uloge): Ena Begović (Hela Martinić), Alma Prica (Vera Kralj), Vedran Mlikota (Antun), Filip Šovagović (policijski inspektor), Vlatko Dulić (Paić), Gordana Gadžić (Branka Kurtek), Božidarka Frajt, Vera Zima (doktorica Vinkić), Ljubomir Kapor, Mladen Crnobrnja, Zoran Pokupec, Emil Glad, Vida Jerman, Tena Štivičić, Fabijan Šovagović i dr.

KAD MRTVI ZAPJEVAJU (1998), redatelj Krsto Papić

Autorski tim: Mate Matišić i Krsto Papić (scenaristi), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Ruta Knežević (kostimografkinja), Robert Lisjak (montažer), Zrinko Tutić (autor glazbe), produkcija: Jadran film, Hrvatska radiotelevizija. Glumci (uloge): Ivo Gregurević (Cincov kapulica), Ivica Vidović (Marinko), Mirjana Majurec (Cincova supruga), Ksenija Pajić (Stana), Boris Miholjević (doktor Lučić), Matija Prskalo (Cincova kći), Dražen Kühn (Cincov zet), Žarko Savić (oficir JNA, Stanin suprug), Ivica Zadro (vozač pogrebnih kola), Đuro Utješanović (agent UDBA-e) i dr.

BOGORODICA (1999), redatelj Neven Hitrec

Autorski tim: Hrvoje Hitrec (scenarist), Stanko Herceg (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Vjera Ivanković (kostimografkinja), Slaven Zečević (montažer), Drago Hajsek (autor glazbe), produkcija: Maxima film, Hrvatska radiotelevizija. Glumci (uloge): Ljubomir Kerekeš (Kuzma Glavan), Lucija Šerbedžija (Ana, Kuzmina supruga), Ivo Gregurević (Rade, Kuzmin radnik i prijatelj), Marija Kohn (Kuzmina majka), Goran Navojec (Đuka), Vanja Drach (učitelj), Dejan Aćimović (Drago Vojković), Ivica Brkić (Obrad), Goran Grgić (zapovjednik hrvatskih gardista Sabljak), Josip Genda (Kuzmin prijatelj i kum), Slavko Juraga (kumov maloumni sin), Damir Lončar (župnik), Filip Šovagović i dr.

DUBROVAČKI SUTON (1999), redatelj Željko Senečić

Autorski tim: Željko Senečić i Tomislav Sabljak (scenaristi), Slobodan Trninić (direktor fotografije), Duško Jeričević (scenograf), Jagoda Kaloper (kostimografkinja), Miran Miočić i Kruno Kušec (montažeri), Đelo Jusić (autor glazbe), produkcija: Patria film. Glumci (uloge): Michaela Kezele (Ana), Slavko Juraga (Ivo, Anin šogor), Nikša Kušelj (Ćaća, Anin brat), Slaven Knezović (Ćaćin prijatelj), Božidar Orešković (Neuman, Anin i Ćaćin otac),

Boris Cavazza (profesor, promatrač EU), Stefen Wink (Hans, promatrač EU), Milka Podrug-Kokotović (Anina svekrva), Miše Martinović (nono, Anin svekar), Ivo Marević (Miho, vlasnik Trubadura), Marija Grazio (Mihina teta Dijamatina), Dolores Špili (djevojčica Ivana, violončelistica), Frano Lasić (Mišo, Ivanin otac), Milan Štrljić (Luka, Anin suprug), Izmira Brautović (Mare, Anina šogorica), Jasna Ančić (Žuži, Anina prijateljica), Zoran Pokupić (glumac Hamlet), Slobodan Dimitrijević (Nepoznati), Mark Aiken (promatrač EU Tom), Tina Deen (Tomina zaručnica) i dr.

SRCE NIJE U MODI (2000), redatelj Branko Schmidt

Autorski tim: Goran Tribuson (scenarist), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Dušan Jeričević (scenograf), Vesna Pleše (kostimografkinja), Vesna Lažeta (montažerka), Rastko Milošev Ras (autor glazbe), produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Graham Rock (profesor Henry Wood), Nataša Lušetić (novinarka Katie Malich), Ivo Gregurević (Ante), Franjo Dijak (Mali - Robert Novak), Damir Lončar (tajni policajac Brco), Nenad Cvetko (tajni policajac Šuco), Alma Prica (profesorica Marija Ružić), Filip Šovagović (montažer), Zlatko Kramarić (gradonačelnik Osijek), Željko Mavrović (velečasni), Jadranka Matković (Cecilija) i njen prasac Bubi, Žarko Potočnjak (pilot), Dražen Kühn (Mađar Pataki), Predrag Vušović (JNA major), Slaven Knežević (Sisoja), promatrači Švedanin, Francuz i Talijan, Vera Zima (Ruža) i dr.

NEBO SATELITI (2001), redatelj Lukas Nola

Autorski tim: Lukas Nola (scenarist), Darko Šuvak (direktor fotografije), Velimir Domitrović (scenograf), Ksenija Jeričević (kostimografkinja), Slaven Zečević (montažer), skupina Legen (autori glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Ban film.

Glumci (uloge): Filip Nola (Jakov Ribar), Barbara Nola (Lucija), Filip Šovagović (major Uzelac), Rene Bitorajac (zapovjednik), Leon Lučev (Johnny), Ivo Gregurević (Škaričić), Goran Grgić (Senna), Lucija Šerbedžija (Iva), Leona Paraminski (Jelena), Predrag Vušović (Hans), Ksenija Marinković Ugrina (Mrvica), Igor Mešin (Rudi) i dr.

PREZIMITI U RIJU (2003), redatelj Davor Žmegač

Autorski tim: Davor Žmegač (scenarist), Goran Trbuljak (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Ruta Knežević (kostimografkinja), Braco Podvorec (montažer), Dalibor Pavičić (autor glazbe), produkcija: Maxima film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Mustafa Nadarević (Grga), Žarko Savić (Pančo), Enes Vejzović (Mali), Leona Paraminski (Monika, Grgina kći), Sven Medvešek (Rafo), Saša Anočić (Boris), Ranko Zidarić (Štemo), Vera Zima (Danica), Zvonimir Torjanac i dr.

SVJEDOCI (2003), redatelj Vinko Brešan

Autorski tim: Vinko Brešan, Jurica Pavičić i Živko Zalar (scenaristi), Živko Zalar (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Sandra Botica Brešan (montažerka), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Leon Lučev (Krešo), Alma Prica (Lidija), Dražen Kühn (inspektor Barbir), Mirjana Karanović (Krešina majka), Krešimir Mikić (Krešin brat), Marniko Prga (Gojo), Bojan Navojec (Barić), Ljubomir Kerekeš (Matić), Ivo Gregurević (Krešin otac), Tarik Filipović (javni tužitelj), Predrag Vušović (Ljubo) i dr.

TU (2003), redatelj Zrinko Ogresta

Autorski tim: Zrinko Ogresta (scenarist), Davorin Gecl (direktor fotografije), Goran Stepan (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Josip Podvorac (montažer), produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Jasmin Telalović (Kavi), Ivan Herceg (Karlo), Slaven Knezović (Keške), Miraj Grbić (Žutan), Mirko Barnjak (Sarma), Marija Tadić (narkomanka Duda), Ljiljana Bogojević (Želja, Dudina sestra), Hrvoje Kečkeš (Dudin brat), Ivo Gregurević (glumac Boris), Zlatko Crnković (Vukovarac Josip), Barbara Prpić (turistkinja), Nikola Ivošević (Lala), Filip Juričić (Lalin sin) i dr.

ISPOD CRTE (2003), redatelj Petar Krelja

Autorski tim: Petar Krelja, Drago Kekanović (scenarist), Karmelo Kursar (direktor fotografije), Tanja Lacko (scenografkinja), Latica Ivanišević (kostimografkinja), Slaven Zečević (montažer), Davor Rocco (autor glazbe), produkcija: Vedis, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Rakan Rushaidat (Toni Požgaj), Jasna Bilušić (Dragica, Tonijeva majka), Filip Šovagović (Ivan, Tonijev otac), Buga Marija Šimić (Klara, Tonijeva sestra), Relja Bašić

(Antun, Tonijev djed), Nada Subotić (Irma, Tonijeva baka), Anja Šovagović-Despot (Patricija, Tonijeva teta), Leona Paraminski (Zrinka, Tonijeva djevojka), Dubravka Ostojić (Ruža, Zrinkina majka), Dragan Despot (socijalni radnik Josip Genc), Goran Grgić (inspektor), Hrvoje Kečkeš (Hrvoje), Ivo Gregurević (Mato Vranar), Nada Gačešić-Livaković (Zora Vranar) i dr.

OPROSTI ZA KUNG FU (2004), redatelj Ognjen Sviličić

Autorski tim: Ognjen Sviličić (scenarist), Vedran Šamanović (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Ruta Knežević (kostimografkinja), Vjeran Pavlinić (montažer), Maro Merket i Ognjen Sviličić (autori glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Daria Lorenci (Mira), Filip Radoš (Jozo, Mirin otac), Vera Zima (Kate, Mirina majka), Luka Petrušić (Marko, Mirin brat), Vedran Mlikota (bračni posrednik Veliki), Ivica Bašić (prosac Mate), Yong Long Dai (Marin sin), Josip Zovko (Ćačo), Davor Svedružić (Begić), Zoran Ćubrilo (liječnik), Mate Ćurić (Krule), Ivan Brkić (Ljubo), Trpimir Jukić (mladić) i dr.

DVA IGRAČA S KLUPE (2005), redatelj Dejan Šorak

Autorski tim: Dejan Šorak (scenarist), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Doris Kristić (kostimografkinja), Veljko Segarić (montažer), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Inter film, Maj Studio.

Glumci (uloge): Goran Navojec (Ante Jukić / Joso), Borko Perić (Duško Katran / Mato), Tarik Filipović (Antiša), Dora Lipovčan (Stela), Renne Gjoni (haški tužitelj), Nada Gačešić-Livaković (Antina majka), Dražen Bratulić (službenik Tribunala), Ksenija Pajić (Mira Vidušić), Tomislav Štriga (odvjetnik), Ivan Brkić (švercer ljudima), Rea Kamenski Bačun (Ingrid, Katranova kći), Ištvan Filaković (policajac), Anamarija Bokor (prevoditeljica), Snježana Tomljenović (šminkerica) i dr.

PUT LUBENICA (2006), redatelj Branko Schmidt

Autorski tim: Branko Schmidt i Ognjen Sviličić (scenaristi), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Hrvoje Mršić i Vesna Lažeta (montažeri), Miroslav Škoro (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Telefilm.

Glumci (uloge): Krešimir Mikić (Mirko), Mei Sun (kineska djevojka), Ivo Gregurević (Čale), Armin Omerović (Meho), Leon Lučev (Šeki), Emir Hadžihafizbegović (Gojko), Zijah

Sokolović (Pauk), Slobodan Maksimović (Edo), Elena Dlesk (Ruskinja br. 1), Dora Lipovčan (Ruskinja br. 2), Filip Šovagović (Lak) i dr.

ŽIVI I MRTVI (2007), redatelj Kristijan Milić

Autorski tim: Miro Barnjak, Josip Mlakić i Ivan Pavličić (scenaristi), Dragan Marković i Mirko Pivčević (direktori fotografije), Kemal Hrustanović (scenograf), Vedrana Rapić (kostimografkinja), Goran Guberović (montažer), Andrija Milić (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Mainframe Production, Ministarstvo kulture Federacije Bosne i Hercegovine, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Olimp produkcija, Porta produkcija, UMA produkcija.

Glumci (uloge): Filip Šovagović (Martin / Tomo), Velibor Topić (Vijali), Enes Vejzović (Ferid / vojnik Armije BiH), Izudin Bajrović (Stojan), Slaven Knezović (Ćoro), Marinko Prga (Mali), Borko Perić (Robe), Robert Roklicer (ustaški satnik Dane Boro), Miro Barnjak (Ivo), Božidar Orešković (Zapovjednik), Ljubomir Jurković (Semin), Zvonko Zečević (domobranski natporučnik Knez), Nino Sorić (Pejo), Nermin Omić (Masni / Domobran) i dr.

NIČIJI SIN (2008), redatelj Arsen Anton Ostojić

Autorski tim: Mate Matišić (scenarist), Slobodan Trninić i Branko Linta (direktori fotografije), Velimir Domitrović (scenograf), Branka Tkalčec (kostimografkinja), Dubravko Slunjski (montažer), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: RTV Slovenija, Hrvatska radiotelevizija, Alka film.

Glumci (uloge): Alen Liverić (Ivan Barić), Mustafa Nadarević (Izidor Barić), Biserka Ipša (Ana Barić), Zdenko Jelčić (Simo Aleksić), Goran Grgić (inspektor), Darija Lorenci (Marta, Ivanova bivša supruga), Nikša Mrkšić (Josip, Ivanov sin), Dražen Kühn (Stipe), Slaven Knezović (Mika), Inge Appelt (Simina sestra), Vjenceslav Kapural (susjed), Alen Šalinović (Branko), Đorđe Kukuljica (portir), Luka Peroš (policajac), Nebojša Borojević (izbjeglica), Mirjana Sinožić (medicinska sestra), Milivoj Beder (pacijent), Nikolina Skenderija (Rumunjka) i dr.

NIJE KRAJ (2008), redatelj Vinko Brešan

Autorski tim: Mate Matišić, Vinko Brešan i Franjo Moguš (scenaristi), Franjo Moguš (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Sandra Botica-Brešan (montažerka), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: Eurimages, Hrvatska radiotelevizija, Inter film, VANS.

Glumci (uloge): Ivan Herceg (Martin Gajski), Nada Šargin (Desa), Predrag Vušović (Đuro Hana), Ingeborg Appelt (Marija / Žaklina), Dražen Kühn (kriminalac), Mladen Vulić (Nikola), Leon Lučev (Martinov kolega), Damir Orlić (Martinov kolega II), Ljubomir Kerekeš (doktor), Ana Begić (Emina, Đurina supruga), Vojislav Brajović (Stevan), Linda Begonja (Kokotovička), Žarko Potočnjak (Kokotović), Slavica Knežević (gospođa Novak), Branko Cvejić (Cane), Matija Prskalo (Rahmeta), Mile Kekin (Mesar), Mila Elegović (Nensi), Luka Peroš (Vojvoda Stanišić, Desin muž), Marko Živić (Arsa), Vinko Kraljević (Mišo Novak), Slobodan Milovanović (Brkić) i dr.

ZAPAMTITE VUKOVAR (2008), redatelj Fadil Hadžić

Autorski tim: Fadil Hadžić (scenarist), Danijel Bakotić (direktor fotografije), Ivo Hajon (scenograf), Branka Tkalčec (kostimografkinja), Dubravko Slunjski (montažer), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: Alka film.

Glumci (uloge): Hrvoje Barišić (Janko Krašić), Saša Anočić (Siniša Glavašević), Izudin Bajrović (major JNA Momčilo Đoković), Ana Begić (Radojka), Ankica Dobrić (Zaza), Goran Grgić (zapovjednik JNA), Barbara Prpić (Hale), Zijad Gračić (zapovjednik JNA), Marinko Prga, Danijel Ljuboja (vojnici JNA), Žarko Savić (zarobljenik), Ana Maras, Boris Svrtan, Radovan Ruždjak (Branimir Polovina), Csilla Barath-Bastaić (novinarica), Goran Malus (ranjenik), Zoran Čubrilo (pukovnik JNA) i dr.

CRNCI (2009), redatelji Goran Dević i Zvonimir Jurić

Autorski tim: Zvonimir Jurić i Goran Dević (scenaristi), Branko Linta (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Ivana Zozoli (kostimografkinja), Vanja Siruček (montažer), Jura Ferina i Pavao Miholjević (autori glazbe), produkcija: Kinorama, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Ivo Gregurević (Ivo Maras - Gazda), Krešimir Mikić (Vedran Barišić), Franjo Dijak (Franjo), Rakan Rushaidat (Darko), Nikša Butijer (Šaran), Emir Hadžihafizbegović (Lega), Stjepan Pete (File), Saša Anočić (diler), Živko Anočić (Tiho) i dr.

KORAK PO KORAK (2011), redateljica Biljana Čakić-Veselić

Autorski tim: Lydia Scheuermann Hodak, Branko Šömen i Biljana Čakić Veselić (scenaristi), Slobodan Trninić (direktor fotografije), Marko Ivezić (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Veljko Segarić (montažer), Tomo Sombolac (autor glazbe), produkcija: Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Ksenija Marinković (Vjera Kralj), Nenad Cvetko (Johann Gross), Hrvoje Perc (Krstó Kralj, Vjerin sin), Sreten Mokrović (Tomo Kralj, Vjerin suprug), Vera Zima (Mara), Goran Navojec (HV zapovjednik Brko), Neven Paleček Papageno (Drago), Bojan Navojec (Mikloš), Darko Milas (mladi gazda), Sandra Lončarić Tankosić (švercerica Stella), Vilim Matula (humanitarac), Božidarka Frajt (majka mladog gazde), Barbara Prpić (novinarica), Aljoša Vučković (šarmantni gospodin), Mladen Vulić (bradonja br. 1), Draško Zidar (bradonja br. 2), Andrej Dojkić (tetovirani mladić) i dr.

HALIMIN PUT (2012), redatelj Arsen Anton Ostojić

Autorski tim: Feđa Isović (scenarist), Slobodan Trninić (direktor fotografije), Ivo Hušnjak (scenograf), Branka Tkalčec (kostimografkinja), Dubravko Slunjski (montažer), Mate Matišić (autor glazbe), produkcija: F.I.S.T. produkcija, Hrvatska radiotelevizija, Radio-televizija Federacije Bosne i Hercegovine, Studio Arkadena.

Glumci (uloge): Alma Prica (Halima Hadžić), Olga Pakalović (Safija), Mijo Jurišić (Slavomir Kozarac Slavo), Mustafa Nadarević (Avdo, Safijin otac), Emina Muftić (Nevzeta, Safijina majka), Izudin Bajrović (Salko, Halimin suprug), Miraj Grbić (Mustafa Hadžić), Daria Lorenci Flatz (Rapka, Mustafina supruga), Dejan Aćimović (Jovan), Miodrag Krivokapić (Rastko), Gordana Gadžić (Zora), Aldin Tucić (Aron), Marija Omaljev Grbić (konobarica), Slaven Knezović (Milovan), Mario Knezović (mladić), Armin Omerović (Safijin brat), Marko Plešnik (Mirza, Halimin sin, 16. god.), Mihailo Končar (Mirza, Halimin sin, 9 god.), Sebastian Cavazza (Planinšek), Marina Redžepović (sekretarica), Lena Politeo (Nana, Safijina baka) i dr.

OBRANA I ZAŠTITA (2013), redatelj Bobo Jelčić

Autorski tim: Bobo Jelčić (scenarist), Erol Zubčević (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Sanja Džeba (kostimografkinja), Ivana Fumić (montažerka), Ranko Pauković (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija, Kvadar, Spiritus Movens.

Glumci (uloge): Bogdan Diklić (Slavko), Nada Đurevska (Milena), Ivana Roščić (Zehra), Rakan Rushaidat (Krešo), Vinko Kraljević (Milan), Selma Alispahić (portirka), Sadžida Šetić (susjeda), Sergej Trifunović (švercer viskijem), Šerif Aljić (Đulagin brat), Izudin Bajrović (ujak), Mirsad Elezi (Enes), Hadžija Hadžibajramović (Đulagina supruga), Nermin Karačić (Hodža), Slaven Knezović (Šef) i dr.

BROJ 55 (2014), redatelj Kristijan Milić

Autorski tim: Ivan Pavličić (scenarist), Mirko Pivčević (direktor fotografije), Damir Gabelica (scenograf), Vedrana Rapić (kostimografkinja), Veljko Segarić (montažer), Andrija Milić (autor glazbe), produkcija: Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Goran Bogdan (Tomo), Marko Cindrić (Crni), Alan Katić (Miro), Jan Kerekeš (Kruno), Darko Milas (Đero), Dražen Mikulić (Božo), Marinko Prga (Pero), Slaven Španović (Marko), Ivan Ožegović (Mali), Alen Liverić (izviđač), Samir Vujčić (zapovjednik), Hrvoje Vladisavljević (Andro), Slaven Knezović (Zvonko), Asim Ugljen (Vinko), Neven Aljinović-Tot (Korni), Toni Bobeta (Hans), Damir Cvijić (Gargi), Sven Gorjanc (Miki), Domagoj Janković (Dugi), Luka Peroš (Franjo) i dr.

MOST NA KRAJU SVIJETA (2014), redatelj Branko Ištvančić

Autorski tim: Josip Mlakić, Branko Ištvančić, Vladimir Sever i Domagoj Frntić (scenaristi), Branko Cahun (direktor fotografije), Zvonko Sarić (scenograf), Felicita Glavaš (kostimografkinja), Veljko Segarić (montažer), Dalibor Grubačević (autor glazbe), produkcija: Artizana film, Dari films, HEFT, Hrvatska radiotelevizija, Kinematografska kuća.

Glumci (uloge): Aleksandar Bogdanović (Filip), Nela Kocsis (Sofija, Filipova supruga), Vlatko Dulić (Filipov otac), Sanja Radišić (Sanja), Slaven Knezović (Dragan), Jelena Perčin (Ivanka), Boro Stjepanović (Petar), Đorđe Kukuljica (Ivan), Slobodan Ćustić (Milan), Miralem Zupčević (šef policijske postaje), Ivan Brkić, Nikša Kušelj, Ivan Džaja (Jozo Petrović), Marinko Leš (policajac) i dr.

ZVIZDAN (2016), redatelj Dalibor Matanić

Autorski tim: Dalibor Matanić (scenarist), Marko Brdar (direktor fotografije), Mladen Ožbolt (scenograf), Ana Savić Gecan (kostimografkinja), Tomislav Pavlic (montažer), Alen Sinkauz i Nenad Sinkauz (autori glazbe), produkcija: Gustav film, Kinorama, See Film Pro.

Glumci (uloge): Tihana Lazović (Jelana / Nataša / Marija), Goran Marković (Ivan / Ante / Luka), Nives Ivanković (Jelenina majka / Natašina majka), Dado Ćosić (Saša), Stipe Radoja (Božo / Ivno), Trpimir Jukić (Ivanov otac / Lukin otac), Mira Banjac (Ivanova baka), Slavko Sobin (Mane / Dino), Lukrecija Tudor (Dinka), Tara Rosandić (Petra), Ksenija Marinković (Lukina majka) i dr.

S ONE STRANE (2016), redatelj Zrinko Ogresta

Autorski tim: Mate Matišić i Zrinko Ogresta (scenaristi), Branko Linta (direktor fotografije), Tanja Lacko (scenografkinja), Katarina Zaninović (kostimografkinja), Tomislav Pavlic (montažer), Mate Matišić i Šimun Matišić (autori glazbe), produkcija: Zilion film, Inter film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Ksenija Marinković (Vesna Hrestak), Lazar Ristovski („Žarko Nikolić“), Tihana Lazović (Jadranka, Vesnina kći), Robert Budak (Vladimir, Vesnin sin), Toni Šestan (Božo, Jadrankin zaručnik), Tena Jeić Gajski (Nives, Vladimirova supruga), Marija Tadić (Zdenka), Lela Margitić (Zdenkina majka), Vinko Kraljević (Perić), Ivan Brkić (Mato), Alen Liverić (Vuletić), Mate Gulin (Vuletićev otac), Filip Radoš (don Jure), Marica Vidušić (Božina majka), Niko Pavlović (Božin otac), Božidar Smiljanić (starac), Stanka Gjurić (starčeva kći) i dr.

KOJA JE OVO DRŽAVA (2019), redatelj Vinko Brešan

Autorski tim: Mate Matišić (scenarist), Branko Linta (direktor fotografije), Damir Gabelica (scenograf), Željka Franulović (kostimografkinja), Sandra Botica Brešan (montažerka), Maciej Zielinski (autor glazbe), produkcija: Interfilm, Orka Productions Studio, Zillion Films.

Glumci (uloge): Krešimir Mikić (ministar Stanko Kelava), Lazar Ristovski (Karlo), Nikša Butijer (general Stjepan Mikić), Sebastian Cavazza (premijer), Dražen Kühn (upravitelj zatvora), Daniel Olbrychski (Predsjednik RH, glas predsjednika Ljubomir Kerekeš), Zdenko Jelčić (Nikola Kelava), Mate Gulin (Marin), Slobodan Milovanović (Vinko), Goran Bogdan (inspektor Jurić), Goran Grgić (šef tajne službe), Luka Dragić (savjetnik Nikica), Goran Navojec (general Ante), Alma Prica (Franka, Karlova supruga), Iva Mihalić (gđa. Kelava), Vedran Mlikota (pravoslavni svećenik), Pjer Meničanin (grobar), Ksenija Marinković (grobarova supruga), Slaven Knezović (načelnik odjela osiguranja zatvora), Milan Pleština (pomoćni biskup), Bojan Navojec (državni odvjetnik), Mladen Čutura (ministar uprave), Branko Cvejić (Živojin), Gordana Gadžić (Živojinova supruga), Nermin Omić (Faruk), Stanka Gjurić (Farukova supruga) i dr.

GENERAL (2019), redatelj Antun Vrdoljak

Autorski tim: Antun Vrdoljak (scenarist), Vjekoslav Vrdoljak (direktor fotografije), Mario Ivezić (scenograf), Vedrana Rapić (kostimografkinja), Alfred Kolombo (montažer), Siniša Leopold (autor glazbe), produkcija: Kiklop film, Hrvatska radiotelevizija.

Glumci (uloge): Goran Višnjić (Ante Gotovina), Mustafa Nadarević (Janko Bobetko), Tarik Filipović (Davor Domazet Lošo), Goran Navojec (Bruno Zorica Zulu), Boris Svrtan (Ante Roso), Borko Perić (Nikica), Nataša Janjić, Jasmin Gassmann, Marijana Mikulić (Dunja Zloić), Rene Bitorajac (instruktor u legiji stranaca), Olga Pakalović (Milica), Ljubomir Kerekeš, Sreten Mokrović (zapovjednik srpskog stožera u Kninu), Ivo Gregurević (Stevo), Robert Budak (Roko), Armand Assante (Andreas, Ximenin otac), Nikola Baće (Ante Gotovina, mladić), Vigo Višnjić (Ante Gotovina, dječak), Boris Barukčić (Tomo Medved), Stjepan Perić (Marko Skejo), Mate Gulin (Stipe Nogalo), Marko Kasalo (Damir Krstičević), Igor Mešin (dr. Boris Zdilar), Paško Vukasović (Ante Kotromanović), Ljubomir Kerekeš (Marko Vrcelj), Goran Grgić (HV pukovnik M.P.), Jasmin Lord (Ximena), Nataša Janjić Medančić (Vesna Karuza), Filip Radoš (Ilija), Alen Liverić (legionar), Franjo Kuhar (Milan Gotovina, Antin otac), Iva Kraljević (Antina majka i sestra) i dr.

A BILI SMO VAM DOBRI (2021), redatelj Branko Schmidt

Autorski tim: Sandra Antolić, Ognjen Sviličić i Branko Schmidt (scenaristi), Dario Hacek (direktor fotografije), Ivan Ivan (scenograf), Vedrana Rapić (kostimografkinja), Hrvoje Mršić (montažer), Damir Avdić (autor glazbe), produkcija: Telefilm, Kazališno-filmska udruga Oktavijan.

Glumci (uloge): Rene Bitorajac (Dinko Ćosić), Nikša Butijer (Štef), Slaven Knezović (Crni), Milivoj Bader (Kuzma), Rakan Rushaidat (Darac), Paško Vukasović (Laci, Kuzmin sin), Jan Rajšel (Marko, dječak grafiter), Goran Navojec (general Hunta), Dražen Šivak (ministar Marković), Nela Kočiš (šefica protokola), Ksenija Pajić (Nada Ćosić, Dinkova bivša supruga), Kruno Belko, Grgo Prskalo, Slavko Juraga (policijski narednik Vidošević), Bruno Mašić (dječak Ivica), Darko Milas (šef specijalnih postrojbi), Kristijan Milić (Debeli), Luka Knez (klinac) i dr.

ŠESTI AUTOBUS (2022), redatelj Eduard Galić

Autorski tim: Dominik Galić, Eduard Galić i Jure Pavlović (scenaristi), Filip Starešinić (direktor fotografije), Miljenko Sekulić (scenograf), Goranka Krpan (kostimografkinja), Ivana Fumić (montažerka), Ante Gelo (autor glazbe), produkcija: Missart, Embrio Production.

Glumci (uloge): Marko Petrić (Josip Filipović Lepi), Zala Đurić (Olivia Crocker), Živko Anočić (Miroslav Banović Dugi, Olivijin otac), Toni Gojanović (Ivica), Andrej Dojkić (Nikica ili Zagorac), Maša Đorđević, Matija Prskalo, Josipa Anković, Muhamed Hadžović, Filip Mayer, Josip Ledina, Žarko Potočnjak, Ermin Sijamija, Arnaud Humbert, Radoslav Rale Milenković,

Ognjen Grabarić, Aleksandra Balmazović (Radmila, Olivijina majka), Borko Perić (Vojislav Vojo), Đorđe Kukuljica, Dušan Kovačević, Antonio Jakupčević, Rade Vulin (Sveto), Pavle Matuško (Štuka), Ivan Čačić (Borić), Bojan Brajčić (Zoka) i dr.

DJECA SA CNN-A (2022), redateljica Aida Bukvić

Autorski tim: Amir Bukvić i Aida Bukvić (scenaristi), Ahmetašević Edib (direktor fotografije), Miljenko Sekulić (scenograf), Gabrijela Krešić (kostimografkinja), Elvedin Zorlak (montažer), Nikša Bratoš (autor glazbe), produkcija: Kreativna De Kultura, Panglas.

Glumci (uloge): Amar Bukvić (Dino Osmanović), Iva Mihalić (Dora Lončar), Sreten Mokrović (Gogo), Dragan Despot (istražitelj), Muhamed Hadžović (Fahro), Mia Melcher (Arta), Robert Budak (istražitelj pomoćnik), Fuad Ahmetašević (Dinin sin), Aman Bukvić (Harun Osmanović) i dr.

HOTEL PULA (2023), redatelj Andrej Korovljev

Autorski tim: Ivan Turković Krnjak (scenarist), Stanko Herceg (direktor fotografije), Tajana Čanić Stanković (scenografkinja), Desanka Janković (kostimografkinja), Ivana Fumić (montažerka), Dalibor Grubačević (autor glazbe), produkcija: Kinematograf.

Glumci (uloge): Ermin Bravo (Mahir), Nika Grbelja (Una), Nika Ivančić (Marina, Unina prijateljica), Dado Čosić (Dado), Petra Blašković (Unina majka), Maja Izetbegović (Vahida), Jasmin Telalović (Mahirov sustanar), Antonio Scarpa (repcioner), Lav Novosel (Ivan), Rok Juričić (psiholog), Romina Vitasović (učiteljica), Pavao Novak (Igor), Tino Trkulja (Loki), Daria Krepkova (Lokijeva djevojka), Elvis Drandić (konobar), Paola Orlić (konobarica) i dr.

Drugi filmovi i tv-serije spomenuti u radu (abecednim redom): CRVENA PRAŠINA (1999), Zrinko Ogresta; FINE MRTVE DJEVOJKE (2002), Dalibora Matanić; GOSPODAR PRSTENOVA (trilogija 2011-2022), Peter Jackson; IGRA PRIJESTOLJA (HBO-ova tv-serija 2011-2019); KONJANIK (2003), Branko Ivanda; MEDENA ZEMLJA (2019), Tamara Kotevska i Ljubomir Srefanov; NIČIJA ZEMLJA (2001), Danis Tanović; PUTOVANJE TAMNOM POLUTKOM (1996), Davor Žmegač; QUO VADIS, AIDA? (2020), Jasmila Žbanić; SONJA I BIK (2012), Vlatka Vorkapić; ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA (2005), Hrvoje Hribar; THE FEVER (2004), Carlo Gabriel Nero; TRAGOVI (2022), Dubravka Turić; VUKOVAR, JEDNA PRIČA (1994), Boro Drašković.

O autorici

Tatjana Lacko rođena je u Zagrebu 31. 8. 1966. godine. Diplomirala je 1991. godine na Arhitektonskom fakultetu Sveučiliša u Zagrebu od kada je započela svoju profesionalnu umjetničku karijeru kao kazališna, filmska i televizijska scenografkinja.

Dobitnica je značajnih nagrada u svom području: Nagrada za scenografiju i kostimografiju na Festivalu malih scena za predstavu „Imago“ (1995); Nacionalna nagrada Vladimir Nazor za kazališno ostvarenje za kazališnu predstavu „Imago“ (1995); Nagrada za kostimografiju na Festivalu malih scena za predstavu „Hamper“ (1996); Nagrada hrvatskog glumišta za scenografiju (s Reneom Medvešekom) za predstavu „Č.P.G.A.“ (1999); Zlatna arena za scenografiju igranog filma „Pjevajte nešto ljubavno“ (2007); Nagrada hrvatskog glumišta za scenografiju za predstavu „Kristofor Kolumbo“ (2014); nominacija za Nagradu hrvatskog glumišta za scenografiju za predstave „Sherlock Holmes“ i „Zora ridokosa“ (2017); nominacija za Nagradu hrvatskog glumišta za scenografiju za predstave „Huddersfield“ i „Timm Thaler ili prodani smijeh“ (2019).

Godine 2013. izabrana je u umjetničko-nastavno zvanje i radno mjesto docentice umjetnosti na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu gdje je 2021. godine izabrana u umjetničko-nastavno zvanje izvanredne profesorice. Poslijediplomski doktorski studij etnologije i kulturne antropologije upisala je na Filozofskom fakultetu 2014. godine.

Sustavno unapređuje scenografsku nastavu na ADU-u, sudjeluje na projektima umjetničke, sveučilišne i institucionalne suradnje. S prof. Irenom Sušac akreditirala je diplomski studijski program Scenski dizajn, usmjerenja scenografija i kostimografija na Akademiji dramske umjetnosti (početak izvođenja akad. god. 2024/2025). Članica je ADU-a tima u projektu HKO Ministarstva znanosti i obrazovanja „EDU4Games – Izrada standarda zanimanja i kvalifikacija te novih studijskih programa za područje dizajna i razvoja videoigara“ (2019 - 2022). Pročelnica je Katedre scenskog oblikovanja ADU-a od 2023. godine.

Od 2022. godine je članica Upravnog odbora Hrvatskog društva filmskih djelatnika i Vijeća Pulskog filmskog festivala.