

KULTURNOANTROPOLOŠKI PRISTUP FILMSKOM SCENSKOM PROSTORU DOMA: PROIZVODNJA I KONSTRUKCIJA MJESTA I SJEĆANJA

DOI: 10.17234/SEC.36.14
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 11. 2. 2024.
Prihvaćeno: 12. 8. 2024.

TATJANA LACKO

Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti
/ University of Zagreb, Academy of Dramatic Art
Trg Republike Hrvatske 5,
HR-10000 Zagreb, Hrvatska / Croatia
tlacko@adu.hr

 orcid.org/0009-0005-6248-2599

Ovaj rad nalazi se u otvorenom pristupu i može se distribuirati u skladu s odredbama licencije CC BY-NC-ND 4.0 HR

Cilj je rada istražiti prostor doma povezivanjem teorijskih pristupa prostoru i mjestu s postavkama i praksama tvorbe scenskoga filmskoga prostora. Rad pristupa analizi tvorbe prostora doma iz dviju perspektiva: kulturnoantropološke i filmološke. Nakon teorijske konceptualizacije imaginarnih prostora doma proizvedenih i konstruiranih u mediju igranoga filma te analize načina na koje se fikcija umješta u realne prostore, rad se fokusira na značajke i istraživački potencijal koje nosi navedena tvorba za razmatranje prostora doma, kulture stanovanja i dijaloškoga odnosa između stanara i prostora koji nastanjuju. Medijske filmske prezentacije prostora doma sukreiraju kolektivna sjećanja vezana uz načine i oblike stanovanja u određenim prostorvremenskim okolnostima, što pridonosi i znanstvenim i umjetničkim pristupima društvenoj proizvodnji i konstrukciji prostora i vremena.

Ključne riječi: prostor doma, kultura stanovanja, proizvodnja i konstrukcija prostora, upisani prostori, imaginarni prostor, kaoprostor, filmski scenski prostor, vektori sjećanja

UVOD

Svako istraživanje vezano uz prostore doma, načine stanovanja, svakodnevne kućne prakse te odnose i osjećaje koji se u domu razvijaju i pregovaraju predstavljaju dobro polazište za razmatranje odnosa između ljudi, prostora i društava. Kroz kulturnoantropološki objektiv, prostori doma razumiju se, interpretiraju i prezentiraju kao *društveni proizvod* i *društveni konstrukt* (Low 1996) povezan s pitanjima pripadanja, identiteta, obiteljskih i društvenih odnosa, reprezentacijskih praksi, osjećaja i afekata, kao i pitanjima značenja koja u prostor doma upisuju sami stanari te različite strukture

odlučivanja i planiranja. Ljudi pridaju značenja prostoru i mjestu doma putem simbola, rituala, praksi, afekata i narativa koji oblikuju njihovu percepciju prostora koji nastanjuju, i njihove odnose prema tim konceptima.

U radu nastojim istražiti u kojoj mjeri imaginarni scenski prostori doma, posebno oni predočeni kroz medij igranoga filma, mogu biti građom etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja, predstavljajući jednu od niša razmatranja koncepta nastanjivanja pojedinaca i zajednica u određenom kulturnom i društvenom okruženju. Posebno se to može odnositi na istraživanja izgleda i transformacija prostora doma te kulture stanovanja u prostorvremenskim okolnostima koje su teže ili uopće nisu dostupne (udaljene lokacije, lokacije kojih više ili još nema ili su u potpunosti izmišljene), pri čemu se može primijeniti i komparativna metoda (na primjer usporedba različitih perioda na istoj lokaciji stanovanja, usporedba različitih lokacija stanovanja u istom periodu i sl.). Činjenica da se prostor doma i procesi stanovanja mogu okarakterizirati kao uobičajeni ili ordinarni (King 2005), rezultirala je nedostatkom dostupnih informacija, kao i istraživanja, o kućnoj svakodnevici u prošlim periodima i/ili u različitim dijelovima svijeta, pa tako filmske rekonstrukcije često predstavljaju i jedine, posebno slikovne, zapise. Specifičnost prostora doma je i činjenica da je teže dostupan javnosti, pa tako i etnologu istraživaču, dok je u filmskom prikazivanju izložen i zorno predočen. S druge strane, za igrane filmove karakteristično je da svoje radnje umještaju u spektar geografski, urbanistički i periodno različitih lokacija, da prikazuju protagoniste različitih generacijskih, rodnih, klasnih, ekonomskih i dr. pripadanja, da svoje pripovijedanje uglavnom organiziraju oko akcija i transformacija protagonista i prostora koje nastanjuju te da prikazuju afektivne veze koje se u domu razvijaju, kako prema prostoru, tako i prema ukućanima. Sve navedeno predstavlja i temelj etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja procesa stanovanja i doma kao društvenoga proizvoda i konstrukta. U prilog igranim filmovima kao istraživačkoj građi ide i činjenica da se filmovi proizvode u gotovo svim dijelovima svijeta te se, također, preko tehnologije, u svim dijelovima svijeta mogu i gledati, kao i to da se filmovi vole, pamte, citiraju, iznova gledaju te postaju dijelom popularne kulture i kulture sjećanja kako na lokalnoj tako i na globalnoj razini, čime se i imaginarni filmski prostori doma upisuju u karte sjećanja pojedinaca i zajednica.

Moj metodološki pristup temelji se na dvostrukoj poziciji etnologinje i kulturne antropologinje te filmske i kazališne scenografkinje. Iz osobne scenografske prakse znam kako se tvorba filmskoga prostora (doma) ostvaruje međudjelovanjem realnoga prostora na koji se film referira te njegove filmske interpretacije proizašle iz dramaturških i estetskih, zadanih, dogovorenih ili kreiranih odrednica. Reciprocitete djelovanja stvarnoga prostora i onoga predočenoga na filmu te stvaranje predodžbi o domu filmom, teme su na kojima se susreću etnološka i kulturnoantropološka te filmološka istraživanja.

Pitanja koja postavljam u radu odnose se na dijaloški odnos između stvarnosti i fikcije, odnosno međudjelovanje življenje aktualne stvarnosti stanovanja i one predočene u igranofilmskom mediju. Na koje načine stvarni prostori doma sudjeluju u tvorbi scenskih prostora, i obrnuto, na koje se načine filmski prostori upisuju u one stvarne? Također, vezano uz igrani film kao vektor sjećanja, istražiti ću na koje načine filmski scenski prostor doma sukreira društveno sjećanje o izgledu doma i kulturi stanovanja u određenom prostorno-vremenskom okruženju.

Kako bih bolje kontekstualizirala analizu, razradu započinjem teorijskim određenjem scenskoga prostora kao mjesta uprizorenja fikcije, s naglaskom na onaj oblikovan u filmskoj umjetnosti. Slijedi pregled kulturnoantropološkoga razumijevanja prostora i mjesta doma kao društvenoga proizvoda i konstrukta te situiranje imaginarnoga prostora kao jednoga od oblika tvorbe mjesta. Presjekom istraživanja scenskih prostora doma u umjetničkim granama književnosti, slikarstva i filma, predočujem u kojoj je mjeri scenski prostor doma postao dijelom kulturnoantropoloških istraživanja kulture stanovanja. Na osnovi osobnoga scenografskoga iskustva te kulturnoantropoloških i filmoloških teorijskih pristupa, filmski scenski prostor smještam u područje *heterotopskih kaoprostora* (Foucault 2017; Navaro-Yashin 2012),¹ nastalih su-djelovanjem stvarnoga i imaginarnoga, zatečenoga i apliciranoga. Proizvodnju filmskoga scenskoga prostora doma razmatram i u kontekstu tvorbe društvenoga sjećanja vezanoga uz kulturu stanovanja. Rad metodološki temeljim na autoetnografskom iskustvu filmske i kazališne scenografkinje i komparativnoj kvalitativnoj analizi postavki tvorbe stvarnoga i scenskoga prostora (kulturnoantropološka i filmološka perspektiva). Istraživanju pristupam kroz teorijske postavke kulturnoantropološkoga razumijevanja prostora doma i stanovanja, te kroz filmološke i scenografske odrednice tvorbe filmskoga scenskoga prostora, s ciljem analize dijaloškoga odnosa između fikcije i stvarnosti te trasiranja područja kulturnoantropološkoga istraživanja scenskoga prostora, posebno onoga predočenoga u mediju igranoga filma.² Istraživanje usmjeravam na osnovnu egzistencijalnu, ontološku, kulturnu i prostornu jedinicu, na prostor doma.

¹ Filmske scenske prostore može se kategorizirati i kao utopije, budući da čine savršeno okruženje za određenu imaginarnu pripovijest, događaj ili sudbinu.

² Premda su svi prostori rezultat društvene proizvodnje i konstrukcije (Lefebvre; Low i dr.), u radu razlikujem „stvarne“ ili „realne“ prostore (one koji fizički postoje u svijetu koji nas okružuje) i one „heterotopske“, „imaginarnе“, „scenske“, koji su opisani, predočeni, izgrađeni za potrebe fikcije.

TVORBA SCENSKOGA PROSTORA DOMA: FILMOLOŠKA PERSPEKTIVA

Scenski prostor u širem smislu može podrazumijevati bilo koji prostor u kojem su određeni akteri, događaji, pojave *uprizoreni*, međutim, uglavnom se misli na prostor predočen u umjetničkim djelima, a posebno onim iz područja scenske i filmske umjetnosti.³ Scenski prostor predstavlja okruženje za izvedbu (scensku, medijsku itd.), odnosno *ambijent* pripovijesti (Turković 2012:92). Meta Hočevar (2003) kazališni scenski prostor naziva *prostorom igre* sugerirajući slojevitost značenja scenskoga prostora kao prostora koji omogućuje glumačku „igru“, ali i „igranje“ u smislu ludusa, igre kao zabave, istraživanja, poučavanja. Milenko Misailović scenski prostor opisuje ne samo kao područje igre, već i kao *sredstvo igre* (Misailović 1988:284–285). U filmu se scenski prostor jednostavno definira kao sve vidljivo u kadru izuzev čovjeka te pripada u slikovne odlike filmskoga zapisa (usp. Pandian 2015:73; Peterlić 2018). Bez obzira je li opisan, opjevan, uglazbljen, naslikan, oblikovan, izgrađen ili opremljen, scenski prostor predstavlja mjesto događaja, prostorvremenski kontekst određene pripovijesti, ideje, teme, sudbine, procesa koji se djelom predočuje.

Glavnina teorijske i stručne literature o scenskom prostoru iz područja je scenografije, odnosno primijenjene umjetničke grane koja se bavi kreiranjem scenskoga prostora te podrazumijeva arhitektonsko, likovno i izvedbeno oblikovanje prostora i svih elemenata koji ga definiraju. Unutar scenografskoga područja, znatno je više literature vezano uz izvedbeno-scensku umjetnost. Uz brojne historiografske preglede kazališne umjetnosti (v. D'Amico 1972; Molinari 1982) i oblikovanja scenskoga prostora (Bablet 1977; Brockett i sur. 2010), teorijskih i stručnih publikacija o likovnom i tehničkom oblikovanju kazališnoga scenskoga prostora (v. i Howard 2002; McKinney i Butterworth 2009; Collins i Nisbet 2010), prisutan je i određen broj monografskih djela posvećenih pojedinim autorima scenografima.⁴ Oblikovanju filmskoga scenskoga prostora posvećeno je znatno manje teorijske ili pregledne literature. Historiografski pregledi, pretežno vezani uz američku kinematografiju ili rane filmske radove, osiguravaju dobar pregled razvoja

³ Pojam scenskoga prostora može se primijeniti i na transformacije realnih prostora koje podrazumijevaju (pre)uređenje prostora za određenu prigodu ili događaj (poput rođendanske proslave ili obreda vjenčanja) te na muzeološku, arheološku, konzervatorsku rekonstrukciju određenoga prirodnoga ili izgrađenoga ambijenta. U kolokvijalnom govoru „scenografija“ (ili „aranžiranje“) može označavati i nešto umjetno stvoreno, koje prikriava stvarno stanje.

⁴ Za hrvatsku je kazališnu scenografiju iznimno značajno djelovanje ULUPUH-a (Udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske) koji je izdao nekoliko temeljitih i dobro opremljenih monografija hrvatskih kazališnih scenografa i kostimografa te preglednu knjigu *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009.* (Bakal i sur. 2011).

scenografskoga stila, istaknutih arhitektonsko-likovnih rješenja, studijske gradnje, ali i razvoja teorijskoga razmatranja discipline i njezine metodologije (Preston 1994; Neumann 1999; Barnwell 2017). Zbog holizma scenografskoga pristupa svakom zadatku, gotovo da i ne postoje monografije, s iznimkom ilustriranoga zbirnoga pregleda najistaknutijih filmskih scenografa *Production Design* Fionnuale Halligan (2012). U domaćoj proizvodnji treba istaknuti knjigu Damira Gabelice *Scenografija u skici: od Lisinskog do konca XX. stoljeća* (Gabelica 2005). Riječ je o predstavljanju scenografskoga segmenta proizvodnje filma kroz skice, fotografije i tekst vezan uz stil pojedinih scenografa, lokacije snimanja i značajnije scenografske intervencije.

Osnovna razlika između kazališnoga i filmskoga oblikovanja scenskoga prostora nalazi se u njihovu načinu prikazivanja stvarnosti. Kazališna umjetnost svijet drame predočuje više metaforički (koristeći asocijacije, apstrakcije, znakove stvarnih prostora, predmeta, pojava smještenih na pozornicu), dok filmska umjetnost svijet pripovijesti predočuje više metonimijski, koristeći stvarne lokacije i pojave (geografska obilježja, urbani i prirodni krajolik, vremenski uvjeti i sl.). Filmski scenski prostor je, za razliku od onoga kazališnoga, ili onoga prikazanoga u slikarstvu ili književnosti, konstruiran od konkretnih fizičkih elemenata prirodnoga ili izgrađenoga ambijenta koji su – za potrebe filmskoga pripovijedanja – probrani, adaptirani, izgrađeni i/ili dograđeni, nacrtani i/ili doctrtani te opremljeni predmetima, efektima i pojavama, te se doimaju stvarnima. Filmologija se funkcijom, značenjima i dizajnom filmskih prostora uglavnom bavi kroz dva segmenta. Kao prvo, riječ je o izučavanju i definiranju mizanscene (franc. *mise en scène*), odnosno redateljske organizacije likova i scenografskih elemenata u prostoru scene (kadra) te njihovim kretanjem kroz prostor, dok drugu cjelinu čine radovi analize umjetničkoga *filmskoga stila* pojedinih autora, kinematografija, filmskih pravaca ili žanrova (Bordwell 2005; Bordwell i Thompson 2004). No, ono što predstavlja temelj mojega istraživanja i osnovu za razumijevanje scenskoga prostora kroz prizmu kulturnoantropološkoga poimanja tvorbe mjesta i tvorbe društvenoga sjećanja, teorijske su postavke odnosa između „filmskoga svijeta“ i onoga „stvarnoga“.

Odnos filmskoga i stvarnoga 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). Gledatelj „razabire“, odnosno prepoznaje elemente u

filmu koji postoje u svijetu oko njega. Prepoznaje i one elemente koje možda nikada prije nije vidio, ali ih nakon gledanja filma prepoznaje u stvarnosti (Turković 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 filmskoga svijeta, familijariziranje s njegovim značajkama, stanovnicima i temama naziva – *odomaćivanjem* (Turković 2012:271).⁵

Kako bi protumačio fenomen *odomaćivanja* filmskoga svijeta, Ante Peterlić je, nastavljajući se na teoriju Rudolfa Arnheima, razdvojio „čimbenike sličnosti“ od „čimbenika razlike“ stvarnoga i filmskoga svijeta (Peterlić 2018:23–32). Kao prvi čimbenik sličnosti uzima se upravo *imperativ prostora* (čak i onda kada se radi o prikazu apstrakcije). 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. Štoviše, film svoj narativ umješta u konkretne prepoznatljive fizičke lokacije, građevine, urbanističke ili prirodne cjeline. Nadalje, filmski i stvarni svijet dijele iste vremenske (trajanje, promjene u vremenu) i zvukovne odrednice (glasovi i zvukovi filmskoga svijeta, poput ljudskoga glasa ili škripe vrata, podudarni su s glasovima i zvukovima stvarnoga svijeta), što također utječe na percepciju prostora. Jedan od najznačajnijih čimbenika sličnosti svakako je dojam *pojedinačnosti* prikazan na filmu, koji je podudaran s doživljenim u stvarnom životu, bilo da je riječ o pojedinačnim sudbinama, događajima ili prostorima.

Sve promjene u odnosu na stvarni svijet predstavljaju znakove ili putokaze za otkrivanje motivacije likova, ideje ili teme filmske pripovijesti. Kao osnovni čimbenik razlike nadaje se to da prikazani filmski svijet često zaista ne postoji ili ne postoji još u stvarnom svijetu (poput svjetova filmova znanstvene fantastike ili fantazije, ali i filmova periodizacije). Nadalje, filmski je svijet zapravo *probrani stvarni svijet* budući da je iz stvarnoga svijeta izuzeto ili izrezano sve ono što na neki način odvlači pozornost od određene radnje ili teme. Korištenje tehnika filmskoga medija (rakursi, planovi, obrada slike itd.), relativnost veličina, omjera i prostornih međudodosa, diskontinuitet prostora te relativnost vremena (ubran protok vremena, elipse, suprotstavljanje kronologiji), čine filmski svijet bitno različitim od onoga stvarnoga (usp. Peterlić 2018:210).⁶ Također, valja napomenuti

⁵ Zbog podrazumljivosti filmskoga svijeta, gledatelj njegovoj sveukupnoj zbilji najčešće pristupa detekcijski, odnosno kroz istraživačko-otkrivački diskurs kojim se nešto želi pronaći, utvrditi, definirati, objasniti (Peterlić 2018:210).

⁶ U ostale *čimbenike razlike* filmskoga i stvarnoga svijeta pripadaju: filmski je prostor prikazan kao dvodimenzionalan u trodimenzionalnosti kino-dvorane; gledatelj je pogled određen okom

kako je gledatelj, premda odomaćen u filmskom svijetu, ujedno i svjestan njegove *nestvarnosti*, među ostalim, zbog tehničkih i tehnoloških oruđa kojima je snimljena slika transformirana. Svjestan je i da mjesta koja prepoznaje iz neposredne okoline izgledaju drugačije zabilježena kamerom te da filmske protagoniste *utjelovljuju* ili *igraju* glumci, osobe poznate iz stvarnoga 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. Osim toga, filmovi se vole, prepričavaju, komentiraju, citiraju i često iznova gledaju.⁷ Analize filmskih scenskih prostora omogućuju bolje razumijevanje radnje te razvoja i postupaka likova, ali i društvenoga, kulturnoga i vremenskoga konteksta unutar kojega se određeni imaginarni događaji ili tematske cjeline odvijaju. Posebno se to može odnositi na imaginarne prostore stanovanja jer ne predstavljaju samo pozadinu ili kontekst radnje, nego i oruđe karakterizacije filmskih likova koji u njima stanuju, njihovih biografija i određenih životnih okolnosti iskazanih i kroz tip i izgled nastambe te prikazani oblik i način stanovanja.

Ono što filmski scenski prostor čini specifičnim oblikom imaginarnoga prostora, činjenica je da nastaje su-djelovanjem stvarnih mjesta i/ili elemenata i onih oblikovanih, izgrađenih, nacrtanih za potrebe filmskoga pripovijedanja (uglavnom na samoj lokaciji te ponekad u filmskom studiju),⁸ odnosno onoga zatečenoga na odabranoj lokaciji snimanja i onoga scenografski apliciranoga (dograđenoga, adaptiranoga, nadopunjenoga). Gradnja svijeta filmske radnje zahtjevan je i skup postupak (nije i nemoguć, posebno uz korištenje novih tehnologija virtualne produkcije), no produkcijski uvjeti nisu osnovni razlog snimanja filmskih prizora na stvarnim lokacijama. Težnja za umještanjem fikcije u stvarni i prepoznatljivi svijet s kojim se gledatelji mogu identificirati, predstavlja osnovu pripovijedanja. Film, poput književnosti ili dramske umjetnosti, svjesno koristi postojeća

kamere (ne možemo se pomaknuti da bismo nešto vidjeli ako se ne pomakne i kamera); filmski je prostor 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 do korištenja crno-bijele ili neke druge kromatske tehnike (usp. Peterlić 2018:27–32).

⁷ O gledateljevoj znatiželji i zainteresiranosti za filmsku radnju pisao je Hrvoje Turković (2012:233–234).

⁸ Čak i objekti koji se u potpunosti grade u filmskom studiju ili su nacrtani, koriste zapise naturalnih lokacija iz stvarnoga svijeta, bilo montažnim spajanjem s veznim eksterijernim objektom, bilo simuliranjem pogleda na stvarni svijet. Nove tehnologije filmskoga snimanja, poput virtualne produkcije (preuzete iz industrije videoigara), omogućuju studijsko snimanje bez scenografije, a uz korištenje virtualnih prikaza stvarnoga svijeta.

kolektivna znanja i sjećanja o određenom prostoru vremenu, te u njih prethodno upisana značenja, pretpostavke ili prijeopore. 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“). Bez dodatnih pisanih ili drugih opisa, lokacija, arhitektura i oprema filmskoga doma gledatelju *odaju* ne samo mjesto i vrijeme radnje, nego i ukus, status, dob, pa i emocionalno stanje stanara. Osim toga, prepoznate okolnosti prikazanoga stanovanja određuju ugođaj pripovijesti 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 prostoru vremenske okolnosti koje gledatelj može raspoznati i povezati s poznatom stvarnošću (te se u njima odomačiti), proces podudaran s odabirom, gradnjom ili uređenjem prostora doma pojedinaca i zajednica u realnoj življenoj stvarnosti.

TVORBA PROSTORA I MJESTA DOMA

Usmjeravanje društveno-humanističkoga interesa na fenomen prostora, odnosno razmatranje prostora i mjesta kao svojevrsnih otisaka kultura i društava dovelo je u 1990-im godinama do „oprostornjavanja antropološkog diskursa“⁹ (Čapo i Gulin Zrnić 2011), širenja razumijevanja o tome da ljudi proizvode i konstruiraju prostore i mjesta, te da prostori i mjesta utječu na ljude, na njihove navike i prakse, na njihove osjećaje i raspoloženja (Low 1996; Low i Lawrence-Zúñiga 2003a). Seta Low, nastavljajući se na rad Henrija Lefebvrea, Pierrea Bourdieua i Michela de Certeaua, uzima u obzir proizvodnju prostora, iskustvo življenja i svakodnevne prakse kako u prostoru, tako i zbog prostora, nazivajući navedene procese *društvenom proizvodnjom* i *društvenom konstrukcijom prostora* (Low 1996:861–862).¹⁰ *Društvena proizvodnja prostora*, prema definiciji ove

⁹ Sintagma iz naslova utjecajnoga članka Seta M. Low iz 1996. godine glasi „spatializing culture“.

¹⁰ Prostor je *proizvodom* među prvima proglasio Henri Lefebvre, i to ne samo proizvodom urbanista i arhitekata, nego i drugih društvenih čimbenika (političkih, kulturnih, ekonomskih) (Lefebvre 2015:72–84). Pierre Bourdieu (1970) je istraživao prostorni raspored i međuodnose ukućana te njihove svakodnevne prakse življenja u berberskoj kući Kabyla. Michel de Certeau (2003) bavio se svakodnevnim rutinama korisnika prostora i načinima na koje ljudi „prisvajaju“ prostor upisujući u njega svoja značenja i svoje potrebe. Značajan doprinos temi proizvodnje i konstrukcije prostora dao je i Erving Goffman (1956) ističući performativnost ljudskoga ponašanja u prostoru, prikazujući društvene interakcije kao kazališne predstave u kojima pojedinci igraju različite „uloge“.

autorice, uključuje sve one faktore – društvene, ekonomske, ideološke i tehnološke – čiji je željeni cilj fizička kreacija materijalnoga okruženja, a *društvena konstrukcija prostora* podrazumijeva fenomenološko i simboličko iskustvo prostora (ibid.). Koncepti podrazumijevaju i načine na koje se prostor planira i gradi i načine na koje se izgrađeni prostor živi kroz svakodnevne ljudske prakse. Proizvodnja i konstrukcija prostora uključuje svakodnevne akcije različitih aktera koji, uvijek iznova, kreiraju i rekreiraju prostor (usp. Fischer-Nebmaier 2015:19). Kada se prostor gleda kao proizvod i konstrukt, 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 odnosi koji zrcale ili kreiraju, „repetiraju i reproduciraju“ društvene odnose (Lefebvre 2015[1974]:77). Kulturnoantropološki pristupi istraživanju prostora detektiraju načine na koje ljudi i društva u prostor *upisuju* svoju prisutnost, svoje odnose te svoje individualne i kolektivne potrebe i planove, iz čega proizlazi da prostor ima moć da podrži određenu kulturu, a isključi neku drugu, kao i moć da predstavi ili uspostavi određenu ideologiju (ibid.; Foucault 2017; Massey 1994; Gupta i Ferguson 1997; Fernandez 2003).

Navedena razmatranja, te utjecaji globalnih, transnacionalnih i transkulturnih procesa, doveli su do reaktiviranja **mjesta** kao konkretne fizičke lokacije promatranoga fenomena u kojem se ljudski odnosi neprestano pregovaraju i mijenjaju (v. Casey 1996; Tuan 2014), te do afirmacije doživljaja i iskustva mjesta, odnosno osvješćivanja „osjećaja mjesta“ (engl. *sense of place*) kao iskustvene kategorije (Feld i Basso 1996). Usmjeravanje znanstvene pozornosti na mjesto, na lokalno, aktualiziralo je **teme prostora i mjesta doma** te taktika i procesa nastanjivanja u suvremenom svijetu. Kompleksnost stanovanja u vremenima intenzivnijih migracijskih i postkolonijalnih procesa, te otvaranje teme orodnjenja prostora, dovode do kontinuiranoga pregovaranja i (re)interpretiranja predodžbi o domu. Značajan se broj istraživanja usmjerio na predodžbe o domu kao mjestu pripadanja i tvorbe identiteta, posebno u promijenjenim okolnostima prognaničkoga, azilantskoga, dijasporskoga stanovanja (Douglas 1991; Massey 1994; Rapport i Dawson 1998; Morley 2000; Blunt i Dowling 2006; Lenhard i Samanani 2021).¹¹ Migracijski i globalizacijski procesi doveli su do prihvaćanja stanovanja kao multilokalnoga i multivokalnoga (Rodman 2003). Polifonost i fluidnost koncepta stanovanja rezultirala je diskurzivnim podjelama na utjelovljene, orodnjene, upisane, osporavane i sl. prostore (usp. Low i Lawrence-Zúñiga

¹¹ Značajno je čitanje klasnih i kulturnih razlika iz analize prostora švedskoga doma Orvara Löfgrena (2003). Löfgren naglašava i emocionalni aspekt doma, ključan za formiranje i definiranje predodžbi o domu, tema koja zaokuplja suvremena kulturnoantropološka istraživanja doma i osjećaja udomljenosti.

2003), obuhvaćajući tako i imaginarne scenske prostore. Istraživanjem procesa umještanja, oprostorenja i opredmećenja predodžbi o domu i kulturama stanovanja, u fokus interesa ušli su i lokacija, struktura i oprema nastambe (Carsten i Hugh-Jones 1995; Miller 2001; Briganti i Mezei 2012), svakodnevne prakse koje afirmiraju kućne dinamike i procese (Brun i Fabos 2015; Boccagni i Kusenbach 2020; Pink i sur. 2020) te spektar afekata koji definiraju intenzitet i predznak „osjećaja doma“ (Rybczynski 1987; Cieraad 1999a; Blunt i Dowling 2006; Stewart 2007; Ahmed 2010; Navaro-Yashin 2012; de Matteis 2022). Iz teorijskih i terenskih istraživanja proizlazi kako je tvorbi prostora doma (uključujući onoga ostvarenoga u filmskom mediju) svojstvena procesnost, kontekstualnost i višeslojnost. Suvremena etnološka i kulturnoantropološka istraživanja dom vide kao ideološki promjenjivo mjesto na kojem se križaju teritorijalna, kulturna, obiteljska, ekonomska, etnička, rodna, nacionalna i individualna pripadanja. Rasprave na temu doma vezane uz pitanja proizvodnje razlika, tvorbe identiteta, odnosa moći, komodifikacije, otpora i sl. doprinose razumijevanju ljudskih zajednica i kultura kojima pripadaju. Stoga ne čudi pojačan interes za analitičkim zahvaćanjem imaginarnih prostora doma – *čitanjem scenskih prostora* – bilo u svrhu detektiranja kulture stanovanja u fikcionalnom svijetu (nastalom probiranjem realne fizičke ili poznate stvarnosti), bilo u onom koji je taj svijet proizveo.

TVORBA FILMSKOGA SCENSKOGA PROSTORA DOMA: KULTURNOANTROPOLOŠKA PERSPEKTIVA

U ranijem se periodu društvene i humanističke znanosti nisu bavile imaginarnim domom kao ravnopravnim sudionikom u sveukupnosti razmatranja koncepta stanovanja, s iznimkom fenomenološke studije pjesničkih slika koje opisuju prostor doma Gastona Bachelarda *Poetika prostora* (Bachelard 2000). No, postmoderni su kritički i istraživački diskursi u svoj analitički okvir uveli i imaginarne prostore, s posebnim fokusom upravo na imaginarne 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 nastanjuju, nego i onih koji te prostore imaginiraju.

Urednice zbornika o prostoru doma *The Domestic Space Reader* Chiarra Briganti i Kathy Mezei (2012) 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, društveni i kulturni kontekst u kojem se likovi nalaze. Međutim, gotovo redovito, predmet analize postaje i diskurs iz kojega se navedeni događaj pripovijeda, odnosno prostorno, vremensko, ideološko okruženje autora djela. Tako

se Homi Bhabha bavi književnim djelima kako bi analizirao postkolonijalne prijepore u kojima djela nastaju (Bhabha 2012:359). Neki autori literarne domove uzimaju kao građu za istraživanje određenih sociokulturnih tema: Julian Wolfreys (2012) analizira antropomorfizaciju i animaciju afekta *neudomljenosti* (njem. *unheimlich*); Hanna Scolnicov (2012) se bavi pozicijom žena u buržoaskom društvenom poretku; Supriya Chaudhuri (2012) istražuje utjecaj britanske književnosti na promjene u oblikovanju lokalnoga doma i načina stanovanja u kolonijalnoj Indiji itd.¹²

Vežano za istraživanja prostora doma kako je prikazan u likovnim umjetnostima, najčešći su trop djela nizozemskih slikara kućnih interijera sedamnaestoga i osamnaestoga stoljeća (De Witt, Pieter de Hooch, Jan Vermeer i dr.). Witold Rybczynski (1987) kroz radove nizozemskih slikara i načina prikaza kućnoga ugođaja (engl. *domesticity*) analizirao je procese domestikacije žene.¹³

Malobrojna istraživanja filmskoga doma uglavnom se bave topofilijom ili mimetičkim odnosom likova naspram njihovih intimnih prostora, dok se samo pojedini autori usmjeravaju na *čitanja* filmskoga doma kao pripovijesti kojom se progovara o vremenu i prostoru nastanka djela.¹⁴

Radovi zbornika *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door* (Andrews i sur. 2016) otvaraju teme vezane uz načine na koje je dom predočen na filmu i značenja koja se iz njegove filmske prezentacije mogu iščitati, kako o filmskim likovima i njihovoj kulturi, tako i o kulturi 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 poosobljavanjem prostora doma kroz studije pojedinih prostorija kao odraza identiteta i statusa, promjena i transformacija osobnosti filmskih protagonista ili njihovih sjećanja (Martin 2016; Pheasant-Kelly 2016). U istom zborniku Stella Hockenhuil (2016) ukazuje na ideološki potencijal filmskoga medija u kreiranju ideala obiteljskoga života, dok Hollie Price (2016), analizirajući raspored sjedenja u dnevnim boravcima američkih filmova iz 1940-ih godina, otkriva poziciju žene u tadašnjem društvenom poretku.

Istraživanja pokazuju značaj igranih filmova kao dokumenta o stanovanju, budući da

¹² Na sličnom je tragu i zbornik urednika Gerryja Smytha i Jo Croft *Our House* (2006), svojevrsni multidisciplinarni kolokvij o stanju nastanjanja u suvremenom svijetu, promatranom kroz načine na koje se prostori doma predstavljaju i pregovaraju putem umjetničkoga medija.

¹³ Na navedenu se temu nastavljaju brojni drugi autori, posebno autorice (Cieraad 1999b; Verschaffel 2012[2002]), koji uključuju i teme utjecaja pozicija moći na društvene odnose u domu te na njegovu organizaciju.

¹⁴ Zanimljive su dvije studije koje se obje bave nemogućnošću nacionalnoga filma da *ispíše* svoja mjesta prijepora (doma i domovine), svaka sa svoje strane izraelsko-palestinske granice (Gertz i Khleifi 2008 i Zanger 2012).

bilježe i prikazuju prostore doma, njihove elemente, izgled i stil te njihov način korištenja, bilo u aktualnom prostorvremenu (vremenu i mjestu proizvodnje filmskoga djela) ili u prostorvremenu određene filmske radnje (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 onoga 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 skupinu 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). Uspoređujući rad pejzažnih slikara i vlastiti etnografski rad izučavanja krajolika, Hirsch je ponudio dvije razine prezentacije prostora, što se može primijeniti i na analize filmskih scenskih prostora doma. „Prednji plan“ (engl. „*foreground*“), prema Hirschu, predstavlja konkretnu aktualnost svakodnevnoga društvenoga 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 drugi (ibid.:3, 22).¹⁵ Analiza navedenih dvaju planova rezultira preciznijom predodžbom o prikazanom mjestu i kulturi. U skladu s tim, filmski scenski prostor doma može se razmatrati kao „stražnji plan“, kao prostorni prikaz društvenoga i kulturnoga konteksta stanovanja predočen kroz odabir i dizajn prostora i prostornih elemenata, njihov raspored i kompoziciju te kroz odnos i međudjelovanje s „prednjim planom“, odnosno konkretnim aktivnostima aktera u prostoru (često uvjetovanih prostorom ili podržanih od njega). Tvorba „stražnjega plana“ svijeta fikcije je, antropološkim rječnikom rečeno, *stvaranje mjesta*, odnosno „transformiranje fizičkog prostora u značenjska, simbolička mjesta“ (Čapo i Gulin Zrnić 2011:14), kreiranje i proizvodnja prostorvremenskoga okruženja ili ambijenta određenoga (iako zamišljenoga) događaja.

Specifičnost je filmskoga scenskoga prostora to što on predstavlja odraz, gotovo zrcalnu sliku stvarnoga svijeta (čak i u slučajevima filmova znanstvene fantastike koji prikazuju pretpostavljene svjetove budućnosti). Michel Foucault je prostor pozornice, odnosno kazališni scenski prostor, smjestio u tzv. *heterotopije* ili protumjesta u kojima se stvarna mjesta na neki način reproduciraju, reprezentiraju i ogledaju (Foucault 2017:166–171).¹⁶ Proširivši time razmatranja i definicije prostora kroz njihove reprezentacije drugosti, Foucault je definirao ne samo kazališni scenski prostor, nego i druge imaginarne prostore.

¹⁵ Eric Hirsch se oslanja na rad Ervinga Goffmana koji je svakodnevni život predstavio kao kazališnu predstavu (1956). „Prednji plan“, prema ovom autoru, predstavlja mjesto gdje pojedinci nastupaju za druge, dok „stražnji plan“ definira kao prostor autentičnosti, oslobođen od očekivanja zajednice.

Prostori u filmu doimaju se „kao pravi“, odnosno predstavljaju zoran prikaz prepoznatljive stvarnosti s kojom se, kako je prethodno rečeno, oni koji ga gledaju mogu identificirati (Peterlić 2018; Turković 2012:248).

Foucault je u tvorbu *drugih* prostora uključio i element moći, odnosno različitih društvenih, političkih, ekonomskih, ideoloških čimbenika koji sudjeluju u njihovoj proizvodnji. 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*).¹⁷ Nije riječ, dakle, samo o izmišljanju prostora, nego o implementiranju konkretnih društvenih i kulturnih praksi i procesa koji podržavaju taj izmišljaj. Jednako tako i filmski *kaoprostori* koriste prepoznatljive oblike i mjesta, 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* (Rodman 2003:217). Poput Low, držim da su te različite prostorne perspektive međusobno u dijaloškom odnosu, prije nego u dijalektičkom (usp. Low 1996:862), budući da društveni čimbenici oblikuju scensko okruženje, ali i scensko okruženje utječe na društvene procese u neprekinutom procesu pregovaranja. Primjer navedenoga međuodnosa i procesa tvorbe heterotopijskih kaoprostora je grad Dubrovnik, čije su zidine i arhitektura sukreirali glavni grad fikcijskoga kraljevstva u američkoj televizijskoj seriji „Igra prijestolja“. Danas, osim obilaska povijesne jezgre, Dubrovnik nudi i pregled lokacija snimanja serije, te niz memorabilija, što potvrđuje supostojanje imaginarnoga filmskoga i stvarnoga prostora u koji ljudi svakodnevno i kontinuirano upisuju značenja.¹⁸ Na taj se način slike filmske fikcije upisuju u kolektivne slike pamćenja određenih stvarnih, odnosno fizičkih lokacija nadopunjujući ili mijenjajući percepciju i doživljaj prostora. Kulture sjećanja, ali i politike pamćenja, točke su na kojima se susreću kulturnoantropološka i filmološka istraživanja.

¹⁶ Jean Baudrillard (2013) diskutira temu *hiperrealnosti* suvremenoga svijeta u kojoj mnoštvo slikovnih simulacija (reklame, virtualna stvarnost, određeni žanrovi igranih filmova) ima prevlast nad stvarnom stvarnošću, štoviše, nema izvornik i zamjenjuju autentične doživljaje, razlikujući tako *simulacije* i *simulakre*.

¹⁷ Navaro-Yashin (2012) 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).

¹⁸ Među prvima se tomom „uprizorene autentičnosti“ (engl. *staged authenticity*) u grani turizma bavio Dean MacCannell (1973) koji je analizirao „prednji plan“ određene destinacije kao onaj namješten kao autentičan, a prilagođen očekivanjima turista i njihovoj komociji, te „stražnji plan“, prostor u kojem lokalna zajednica živi.

PROSTOR DOMA KAO MJESTO SJEĆANJA

Činjenica da povjesničari nisu jedini koji oblikuju znanje o prošlosti, već da u tom procesu sudjeluju i drugi akteri, počela se razmatrati još na samom početku dvadesetoga stoljeća (Hugo von Hofmannsthal). Sociolog Maurice Halbwachs ranih je 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 koji su uklopljena osobna sjećanja. Razvijajuće ideje o tome da su tradicija i povijest društveno konstruirani (istaknuti zbornik radova *The Invention of Tradition* urednika Erica Hobsbawma i Terencea Rangera, 2012), te definiranje „mjesta sjećanja“ (franc. *lieux de mémoire*) Pierrea Nore (1996, 2006), otvorili su istraživanja vezana uz sustav znakova, simbola i praksi sjećanja. Prihvatanje sjećanja kao polimorfna i promjenjivoga fenomena otvorilo je pitanja tko se prisjeća, u kojem kontekstu, gdje i nasuprot čemu (usp. Brkljačić i Prlenda 2006:13), ali i pitanja što društva žele, a što ne smiju zaboraviti (Assmann 2006:47).¹⁹ Glavni predmet istraživanja kulture sjećanja pojedinih skupina ona su sjećanja koja su za nju (skupina) 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 skupnom sjećanju, moraju biti obogaćene smislom važne istine (Assmann 2006:53), odnosno treba im biti pripisan značajan doprinos za skupinu koja ih kreira, afirmira, prezentira, budući da se kroz njih iskazuju opća stajališta skupine, njezine vrijednosti i značajke, povijest i kultura. Također je važno da pripisana značenja i značajke budu u skladu s aktualnim vremenom i potrebama skupine. Napokon, s obzirom na to da su skupine uglavnom situirane, umještene u određen konkretan prostor, brojni autori ističu vezanost figura sjećanja uz određeni prostor, što temu društvenoga sjećanja veže uz konceptualizaciju prostora i mjesta.

Tvorba bilo kojega 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 namjernoga zaboravljanja. Vezano za takve i slične prijemore sjećanja, Michel Foucault govori o *protusjećanjima* (engl. *counter-memory*) u smislu svojevrsne subverzivne akcije isticanja osobnih sjećanja koja su u suprotnosti sa službenim verzijama predočenima od historioografa (prema Brkljačić i Prlenda 2006:13). Na sličnom tragu, Eric Hobsbawm (prema Assmann 2006:140) govori o fenomenu „izmišljanja tradicije“,

¹⁹ Društveno-humanistička istraživanja učestalo su se fokusirala na teme holokausta, nacističkih tvorevina (posebno u Njemačkoj i Francuskoj), pamćenja zajednica poput one židovske ili kršćanske, i slične vezane teme.

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 (v. i Appadurai 1996).²⁰ Navedeni se procesi mogu detektirati analizom slika koje društva stvaraju o izgledu tradicionalne kuće, ali i o odnosima i afektima koji se kroz takve slike prezentiraju.

Politike pamćenja i filmski scenski dom

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. Pritom, velik značaj Wood pridaje medijima kao reprezentacijskom obliku kulture sjećanja koji, ne samo da utječu na sjećanja, nego i određuju načine na koje se zajednice sjećaju. Mediji (posebno televizijski nacionalni i internacionalni programi, igrani filmovi, internetski kanali, društvene mreže), kao jedan od vektora sjećanja, zauzimaju, zbog svoje rasprostranjenosti i dostupnosti, sve centralniju poziciju u proizvodnji i konstrukciji sjećanja, kako onoga lokalnoga određene zajednice, tako i onoga globalnoga predstavljenoga iz središta moći. Riječ je, kako to navodi Astrid Erll, o tvorbi kanona o određenim figurama sjećanja kroz njihove medijske konstrukcije i prezentacije, a koji postaje temelj društvenoga sjećanja (Erll 2008:392). Erll u tim procesima ističe posebnu važnost igranih filmova utvrđujući kako upravo igrane filmove karakterizira sposobnost, ali i moć, da oblikuju, konstruiraju, dekonstruiraju i rekonstruiraju kolektivni zamišljaj prošlosti.²¹

Erll detektira četiri oblika sjećanja kojima barata igrani film (i književnost) kako bi se sjećanja kreirala. Riječ je o iskustvenom obliku predstavljanja sjećanja (npr. autobiografski ili subjektivni pristupi), mitološkom (rekonstrukcije davnije prošlosti ili mitova, značajnih događaja i sudbina i sl.), antagonističkom (npr. prikaz marginaliziranih

²⁰ 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 političkoga diskursa (Brkljačić i Prlenda 2006:14–5).

²¹ Astrid Erll (2008) diskutira razloge zašto 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 kolektivnoga sjećanja u film, s ciljem legitimiranja fikcije.

ili suprotstavljenih diskursa) i reflektivnom (usporedna sjećanja, reminiscencije). Primjenjivo na temu stanovanja, prostor doma kao figura sjećanja u igranim se filmovima može prikazati kroz biografsku ili historiografsku i etnografsku rekonstrukciju, kroz prikaz stanovanja Drugoga 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, zanimljivo može biti pratiti tragove koje filmska sjećanja o domu jedne skupine ostavljaju na sjećanjima druge skupine, bilo da je riječ o prepoznavanju sličnosti ili uočavanju razlika (utjecaj određenih žanrova ili redateljskih poetika na filmski prikaz prostora doma u drugim kinematografijama i sl.).²² Zanimljive mogu biti i komparativne analize sjećanja različitih zajednica zabilježenih na filmu, posebno kada su u potpunosti suprotstavljene. Primjer za to je proizvodnja hrvatskih igranih filmova s temom pada grada Vukovara²³ te istovremeno proizvodnja srpskoga 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 prijedor u konstrukciji politika pamćenja izaziva činjenica da film uništenje grada pripisuje hrvatskoj strani.²⁴ Analize filmskih scenskih domova kroz prizmu društvenoga sjećanja i politika pamćenja otvaraju brojna pitanja konstrukcije, ne samo prostora doma, nego i identiteta zajednica i njihova odnosa prema drugim, prostorno ili vremenski dislociranim skupinama (onih koje su u filmu prikazane i onih koje su film proizvele), te na koje se načine i iz kojih razloga predočuje određena kultura stanovanja gledateljima u aktualnom vremenu te, posredno, u bilo kojem idućem vremenu prikazivanja filmskoga djela.

²² U scenografskoj se praksi nerijetko redateljska uputa o uređenju scenskoga prostora doma odnosi na pojedine žanrove ili redatelje („kao u švedskim kriminalističkim serijama“, „kao kod Wesa Andersona“, „kao kod Pedra Almodóvara“ i sl.)

²³ Događaj pada Vukovara (18. studenoga 1991. godine) vezan je uz okolnosti Domovinskoga rata (1991. – 1995.) koji se vodio na teritoriju Republike Hrvatske između hrvatskih i srpskih oružanih snaga.

²⁴ Među hrvatske filmove koji se bave padom Vukovara pripadaju „Vukovar se vraća kući“ (Branko Schmidt, 1994), „Zapamtite Vukovar“ (Fadil Hadžić, 2008) i „Šesti autobus“ (Eduard Galić, 2022), koji su svi proizvedeni nakon filma „Vukovar, jedna priča“ (Boro Drašković, 1994) proizvedenoga u Republici Srbiji.

Rad imaginarni prostor doma razmatra kao bilo koji drugi društveno proizveden i konstruiran prostor koji omogućuje prebivanje svojim stanarima, odvijanje svakodnevnih kućnih radnji, razvijanje odnosa, odražavajući i podržavajući specifičnu kulturu, način i obrasce stanovanja te ideološki zbir vjerovanja i društvenih pravila svijeta u koji je umješten. Rezultati istraživanja prostora doma prikazanih u umjetnosti pokazuju kako imaginarni prostori, osim navedenoga, odražavaju i načine i kulturu stanovanja u stvarnom svijetu, onom iz kojega su proizašle njihove heterotopijske prezentacije.

Iz filmske proizvodnje proizlazi da se pri tvorbi filmskoga scenskoga prostora (doma) koriste i stvarni elementi i oni aplicirani, odabrani ili izgrađeni za potrebe filmskoga pripovijedanja, što znači da se imaginarna filmska radna umješta u stvarne, postojeće prostore i lokacije. U slučajevima rekonstrukcija određenoga povijesnoga perioda (ili konstrukcija zamišljaja budućnosti ili svijeta fantastike), stvarne se lokacije upotpunjuju izgrađenim elementima odabranim u skladu s aktualnim poznavanjem kulturnoga i društvenoga 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 uklapaju se (bez obzira na to prikazuju li prošlost, sadašnjost ili budućnost), u kolektivne slike sjećanja o domu konstruirane i putem drugih medija (historiografskih dokumenata, udžbenika, pripovijesti, 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 reinterpetacijama (ovisno o promjenama društvenih i kulturnih okolnosti gledanja).

Iz istraživanja proizlaze dvije osnove za prihvaćanje filmskoga scenskoga prostora doma kao istraživačke građe kulturnoantropoloških razmatranja koncepta stanovanja, koje se međusobno isprepliću, nadograđuju i jedna na drugu utječu. Kao prvo, riječ je 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 prikazanoga prostorvremena), nego i onih koji su te prostore oblikovali (i njihovih kulturnih i društvenih odrednica). Kao drugo, filmski scenski prostor doma predstavlja heterotopijski kaoprostor, hibrid između stvarnoga i zamišljenoga prostora u kojem se stvarnost upisuje u fikciju, ali i obrnuto, film u realni prostor upisuje značenja. Valja naglasiti kako oba ta procesa sudjeluju u konstrukciji društvenoga sjećanja kao jedan od vektora u razumijevanju značenja koje ima stanovanje u određenom prostoru i/ili određenom periodu, što, međutim, uključuje i

politike pamćenja kao svjesno upisivanje određenih značenja u kolektivno sjećanje, kako lokalno tako i globalno.

Prostor doma i prakse stanovanja u prošlosti se nisu nalazili u fokusu povijesnih istraživanja. Filmski igrani medij temeljen na vlastitoj istraživačkoj metodologiji, teoriji i praksi, posebno oblikovatelja scenskoga 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 te otvaranje brojnih aktualnih kulturnoantropoloških tema vezanih uz procesualni, performativni i afektivni karakter stanovanja te upregnute politike sjećanja i kontrasjećanja. Ispreplitanje aktualnoga razumijevanja stanovanja, onoga prikazanoga kroz filmski medij, i onoga konstruiranoga u društvenom sjećanju, potvrđuje filmske scenske prostore ne samo kao relevantnu istraživačku građu, nego i kao jednu od razina multilokalnoga nastanjivanja u suvremenosti. Kulturna se antropologija u određenoj mjeri bavila upisivanjem stvarnosti stanovanja u filmsku sliku doma, međutim ne, ili barem ne sustavno, pitanjima umještanja filmskoga doma u stvarni prostor, odnosno upisivanja fikcije, kako u življenu realnost, tako i u društvena sjećanja vezana uz načine na koje ljudi stanuju, na koje su stanovali ili na koje su željeli da su stanovali, što može predstavljati polazišta idućih istraživanja.

LITERATURA

- AHMED, Sara. 2010. „Happy Objects“. U *The Affect Theory Reader*, ur. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth. Durham – London: Duke University Press, 1–29.
- ALBVAKS, Moris [i. e. Maurice HALBWACHS]. 2013. *Društveni okviri pamćenja*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- ANDREWS, Eleanor, Stella HOCKENHULL i Fran PHEASANT-KELLY, ur. 2016. *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. New York – Abingdon: Routledge.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- ASSMANN, Jan. 2006. „Kultura sjećanja“. U *Kultura pamćenja i historija*, priređ. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda. Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, 38–43.
- BABLET, Denis. 1977. *Revolutions in Stage Design of the XXth Century*. Paris – New York: Leon Amiel Publisher.
- BACHELARD, Gaston. 2000. *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.
- BAKAL, Ivana, Ana LEDERER i Martina PETRANOVIĆ, ur. 2011. *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009*. Zagreb: ULUPUH.
- BARNWELL, Jane. 2017. *Production Design for Screen. Visual Storytelling in Film and*

- Television*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic.
- BAUDRILLARD, Jean. 2013. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- BHABHA, Homi K. 2012. „The World and the Home“. U *The Domestic Space Reader*, ur. Chiara Briganti i Kathy Mezei. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 358–362.
- BLUNT, Alison i Robyn DOWLING. 2006. *Home*. London – New York: Routledge.
- BOCCAGNI, Paolo i Margarethe KUSENBACH. 2020. „For a Comparative Sociology of Home: Relationships, Cultures, Structures“. *Current Sociology*, vol. 68/5:595–606. DOI: <https://doi.org/10.1177/0011392120927776>
- BORDWELL, David. 2005. *O povijesti filmskog stila*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- BORDWELL, David i Kristin THOMPSON. 2004. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill Companies.
- BOURDIEU, Pierre. 1970. „The Berber House or the World Reversed“. *Social Science Information*, vol. 9/2:151–179. DOI: <https://doi.org/10.1177/053901847000900213>
- BRIGANTI, Chiara i Kathy MEZEI, ur. 2012. *The Domestic Space Reader*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- BRKLJAČIĆ, Maja i Sandra PRLENDA. 2006. „Zašto pamćenje i sjećanje?“. U *Kultura pamćenja i historija*, prir. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda. 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“. *Refuge*, vol. 31/1:5–17. DOI: <https://doi.org/10.25071/1920-7336.40138>
- CARSTEN, Janet i Stephen HUGH-JONES, ur. 1995. *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- CASEY, Edward S. 1996. „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena“. U *Senses of Place*, ur. Steven Feld i Keith H. Basso. Santa Fe – New Mexico: School of American Research Press, 13–52.
- CHAUDHURI, Supriya. 2012. „Interiors and Interiority in Nineteenth-Century India“. U *The Domestic Space Reader*, ur. Chiara Briganti i Kathy Mezei. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 351–358.
- CIERAAD, Irene, ur. 1999a. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse – New York: Syracuse University Press.
- CIERAAD, Irene. 1999b. „Dutch Windows: Female Virtue and Female Vice“. U *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, ur. Irene Cieraad. Syracuse – New York: Syracuse University Press, 31–52.

- COLLINS, Jane i Andrew NESBIT, ur. 2010. *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. London – New York: Routledge.
- ČAPO, Jasna i Valentina GULIN ZRNIĆ. 2011. „Oprostornjavanje antropološkog diskursa. Od metodološkog problema do epistemološkog zaokreta“. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnčić. 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.
- DE CERTEAU, Michel. 2003. *Invenција svakodnevice*. Zagreb: MD.
- DE MATTEIS, Federico. 2022. *Affective Space. Architecture and the Living Body*. London – New York: Routledge.
- DOUGLAS, Mary. 1991. „The Idea of a Home: A Kind of Space“. *Social Research*, vol. 58/1: 287–307.
- ERLL, Astrid. 2008. „Literature, Film, and Medality of Cultural Memory“. U *Media and Cultural Memory*, ur. Astrid Erll i Ansgar Nünning. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 389–398.
- FELD, Steven i Keith H. BASSO, ur. 1996. *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- FERNANDEZ, James. 2003. „Emergence and Convergence in some African Sacred Places“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, ur. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, 187–203.
- FISCHER-NEBMAIER, Wladimir. 2015. „Space, Narration, and the Everyday“. U *Narrating the City: History, Space, and the Everyday*, ur. Wladimir Fischer-Nebmaier, Matthew P. Berg i Anastasia Christou. New York – Oxford: Berghahn Books, 1–55.
- FOUCAULT, Michel. 2017. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“. U *Facing Value. Radical perspectives from the arts*, ur. Maaike Lauwaert i Francien van Westrenen. Amsterdam: Valiz, 164–171.
- GABELICA, Damir. 2005. *Scenografija u skici: od Lisinskog do konca XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Jadran film.
- GERTZ, Nurith i George KHLEIFI. 2008. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- GOFFMAN, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.
- GUPTA, Akhil i James FERGUSON, ur. 1997. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham – London: Duke University Press.
- HALLIGAN, Fionnuala. 2012. *Production Design*. Lewes: ILEX.
- HEATH, Stephen. 1986. „Narrative Space“. U *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory*

- Reader, ur. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 379–420.
- HIRSCH, Eric. 2003. „Landscape: Between Place and Space“. U *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*, ur. Eric Hirsch i Michael O'Hanlon. Oxford – New York: Oxford University Press, 1–30.
- HOBSBAWM, Eric i Terence RANGER, ur. 2012. *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*, ur. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly. New York – Abingdon: Routledge, 32–44.
- HOČEVAR, Meta. 2003. *Prostori igre*. Beograd: Jugoslavensko dramsko pozorište.
- HOWARD, Pamela. 2002. *What is Scenography?* London – New York: Routledge.
- KING, Peter. 2005. *The Common Place. The Ordinary Experience of Housing*. London – New York: Routledge.
- LEFEBVRE, Henri. 2015. *The Production of Space*. Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.
- LENHARD, Johannes i Farhan SAMANANI, ur. 2021. *Home. Ethnographic Encounters*. London – New York: Routledge.
- LOW, Setha M. 1996. „Spatializing Culture: The Social Production and Social Construction of Public Space in Costa Rica“. *American Ethnologist*, vol. 23/4:861–879.
DOI: <https://doi.org/10.1525/ae.1996.23.4.02a00100>
- 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*, ur. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga. 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*, ur. Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, 142–159.
- MACCANNELL, Dean. 1973. „Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings“. *American Journal of Sociology*, vol. 79/3:589–603.
DOI: <https://doi.org/10.1086/225585>
- 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*, ur. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly. New York – Abingdon: Routledge, 45–59.
- MASSEY, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MCKINNEY, Joslin i Philip BUTTERWORTH. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: University Printing House.
- MILLER, Daniel, ur. 2001. *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford: Berg.
- MISAILOVIĆ, Milenko. 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino Pozorje – „Dnevnik“.
- MOLINARI, Čezare. 1982. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- MORLEY, David. 2000. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London – New York: Routledge.
- 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.
- 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*, ur. Lawrence D. Kritzman. New York: Columbia University Press, xv–xxiv.
- NORA, Pierre. 2006. „Između pamćenja i historije. Problematika mjesta“. U *Kultura pamćenja i historija*, prir. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda. Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, 22–43.
- PANDIAN, Anand. 2015. *Reel World: An Anthropology of Creation*. Durham – London: Duke University Press.
- PETERLIĆ, Ante. 2018. *Osnove teorije filma*. 5. izd. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- PHEASANT-KELLY, Fran. 2016. „Secrets, Memory, and Imagination: Psychic Space and the Cinematic Attic“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*, ur. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly. New York – Abingdon: Routledge, 194–207.
- PINK, Sarah, Kerstin LEDER MACKLEY, Roxana MOROŠANU, Val MITCHELL i Tracy BHAMRA. 2020. *Making Homes. Ethnography and Design*. London – New York: Routledge.
- PRICE, Hollie. 2016. „Furnishing the Living Room in *Film Noir*: Disillusion and the Armchair“. U *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*, ur. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull i Fran Pheasant-Kelly. New York – Abingdon: Routledge, 120–136.
- PRESTON, Ward. 1994. *What an Art Director Does. An Introduction to Motion Picture Production Design*. Los Angeles: Silman-James Press.
- RAPPORT, Nigel i Andrew DAWSON, ur. 1998. *Migrants of Identity. Perception of Home in a World of Movement*. Oxford – New York: Berg.
- RODMAN, Margaret C. 2003. „Empowering Place: Multilocality and Multivocality“. U *The*

- Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, ur. Seta M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, 204–223.
- RYBCZYNSKI, Witold. 1987. *Home: A Short History of an Idea*. Penguin Books.
- SCOLNICOV, Hanna. 2012. „Woman's Theatrical Space“. U *The Domestic Space Reader*, ur. Chiara Briganti i Kathy Mezei. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 349–351.
- SMYTH, Gery i Jo CROFT, ur. 2006. *Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Amsterdam: Rodopi.
- STEWART, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- TUAN, Yi-Fu. 2014. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Mineapolis – London: University of Minnesota Press.
- TURKOVIĆ, Hrvoje. 2012. *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*. Zagreb: Meandar Media.
- VERSCHAFFEL, Bart. 2012. „The Meanings of Domesticity“. U *The Domestic Space Reader*, ur. Chiara Briganti i Kathy Mezei. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 153–156.
- WOLFREYS, Julian. 2012. „Dwelling with Dickens and Heidegger“. U *The Domestic Space Reader*, ur. Chiara Briganti i Kathy Mezei. 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.

Cultural Anthropological Approach to the Cinematic Scene Space of Home: Production and Construction of Places and Memories

Tatjana Lacko

The goal of the paper is to further explore home spaces by connecting theoretical approaches to space and place with the settings and practices of creating a cinematic space. The paper approaches the analysis of homemaking from two perspectives: a cultural-anthropological approach and film theory. After a theoretical conceptualization of the imaginary spaces of home that are produced and constructed in feature films and an analysis of how fiction is placed in real spaces, the paper focuses on the features and research potential of the aforementioned creation for considering the real spaces of home, the ways of dwelling and the dialogical relationship between tenants and the space they inhabit. Film presentations of home spaces co-create collective memories related to the ways and forms of dwelling in certain spatial-temporal circumstances, which additionally contributes to both scientific and artistic approaches to the social production and construction of space.

Keywords: home space, ways of dwelling, production and construction of space, inscribed spaces, imaginary spaces, make-believe spaces, cinematic scenic space, vectors of memory



Articles published in this journal are Open Access and can be distributed under the terms and conditions of the Creative Commons license Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)