DOI 10.5673/sip.64.2.2
Izvorni znanstveni rad

Afektivna dimenzija doma u hrvatskim igranim filmovima o Domovinskom ratu

Tatjana Lacko[1]
Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti,Odsjek scenskog dizajna, Hrvatska
e-mail: tlacko@adu.hr
ORCID: 0009-0005-6248-2599

Nevena Škrbić Alempijević[2]
Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatska
e-mail: nskrbic@ffzg.unizg.hr
ORCID: 0000-0002-8653-7954

SAŽETAK Ovaj se rad bavi afektivnom dimenzijom prostora doma u hrvatskim igranim filmovima koji tematiziraju Domovinski rat. Polazeći od etnoloških i kulturnoantropoloških pristupa prostoru, domu i afektu, autorice analiziraju kako filmske reprezentacije doma sudjeluju u oblikovanju afekata stanovanja u ratnom i poratnom kontekstu. Istraživanje se metodološki temelji na analizi odabranih hrvatskih igranih filmova premijerno prikazanih od 1991. do 2023. godine, pri čemu se razmatraju vizualna, zvučna i narativna sredstva konstrukcije scenskih domova. Interpretacija se oslanja na teorijske uvide antropologije doma, studija afekta i filmoloških teorija o emocijama i afektima u filmu. Analiza je usmjerena na dvije međusobno povezane afektivne sastavnice filmskog doma: na oblikovanje osjećaja udomljenosti te na proizvodnju atmosfere filmskog prostora. Rezultati istraživanja pokazuju da dom u analiziranim

[1] Polazište ovog znanstvenog rada jest doktorski rad Tatjane Lacko *Prostor doma u hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata* (2024.) izrađen pod mentorstvom Nevene Škrbić Alempijević i Nikice Gilića i proizašao iz nastojanja da se profesionalno iskustvo filmske scenografkinje teorijski i metodološki razmotri iz perspektive etnologije i kulturne antropologije. Tijekom doktorskog istraživanja, u suradnji s mentoricom Nevenom Škrbić Alempijević, otvorilo se pitanje afektivnih dimenzija filmskog prostora doma, koje je u ovom radu izdvojeno kao zasebna istraživačka tema, a u čijoj su obradi i razradi ravnopravno sudjelovale obje autorice.

[2] Rad na ovom članku Nevene Škrbić Alempijević realiziran je u sklopu projekta „Postkrajolici – vrijeme, prostor i zajednice“ koji financira Europska unija – NextGenerationEU. Izneseni stavovi i mišljenja stavovi su i mišljenja autora i ne moraju se podudarati sa stavovima i mišljenjima Europske unije ili Europske izvršne agencije za obrazovanje i kulturu (EACEA). Ni Europska unija ni EACEA ne mogu se smatrati odgovornima za njih.

Copyright © 2026 Institut za društvena istraživanja u Zagrebu – Institute for Social Research in Zagreb
Sva prava pridržana – All rights reserved

filmovima nadilazi funkciju mjesta stanovanja te postaje važno simboličko i afektivno mjesto kolektivnog i individualnog iskustva. Autorice zaključuju da filmski prikazi doma istodobno odražavaju društvene procese povezane s ratom i njegovim posljedicama te sudjeluju u oblikovanju kulturnih predodžbi o domu i domovini u ratnom i poslijeratnom razdoblju. Time se potvrđuje da filmski prostor doma predstavlja relevantno analitičko polje za razumijevanje suvremenih društvenih i kulturnih procesa u Hrvatskoj.

Ključne riječi: antropologija doma, afekt, hrvatski igrani film, Domovinski rat.

1. Uvod

„Dom je ondje gdje prebiva srce. U njega možeš ući i zalupiti vrata za sobom. Sanjarimo o velikoj, prekrasnoj stambenoj nekretnini koja potiče naša osjetila, o kupaonici oblikovanoj teksturama starog kamena i plemenitih metala, o utopiji živopisnog dekora. No, doživljaj bivanja kod kuće uvijek je uronjen u prevladavajuća javna strujanja – u privatizacije, razborito akumuliranje, obiteljske vrijednosti, određenu vrstu identiteta, životnog stila ili nečeg sličnog." (Stewart, 2007.:54–55)

Ovim riječima američka antropologinja Kathleen Stewart započinje svoje razmatranje doma kao jedne od ključnih kategorija kojima zahvaća svakidašnji afekt (engl. *ordinary affect*) – intenzivnost proizašlu iz međudjelovanja ljudi s materijalnošću svijeta u kojem se odvija njihova življena svakodnevica (ibid.:5). Njezina interpretacija dom postavlja na presjecište fizičkog i zamišljenog prostora te ga uspostavlja kao društveno proizvedenu, simbolički, ideološki i afektivno zasićenu kategoriju.

Suvremene studije iz društvenog i humanističkog područja pokazuju da se dom može razumjeti kao procesna, porozna, višeglasna, fragmentirana i često multilokalna pojava (Blunt i Dowling, 2006.; Brun i Fábos, 2015.; Pink i sur., 2017.). Tako postavljena istraživanja doma upućuju na to da ljudi često nastanjuju više mjesta, pri čemu neka nazivaju tranzitnom točkom, neka privremenim boravištem, a neka – ili više njih – domom. Ponekad se domom naziva i prostor koji više ne postoji ili u koji više nemamo pristup – no i takav dom u odsutnosti djeluje kao snažan afektivni i memorijski element (Navaro-Yashin, 2012.:14). On ostaje središte iz kojega iscrtavamo linije svojih individualnih i kolektivnih afektivnih geografija (ibid.:24), mreže svojih odnosa prema mjestima i svemu što čini ta mjesta. Premda se dom može proučavati kao prostor stanovanja, njegovo značenje nadilazi arhitektonski ili funkcionalni okvir (Muraj, 1989.). Dom se također ostvaruje afektivno budući da ga akteri koji ga stvaraju i koji stvaraju predodžbe o njemu određuju kao mjesto sigurnosti, pripadanja, tvorbe identiteta, okvir u kojem se odvijaju svakidašnje rutine i razvijaju odnosi s najbližima, ali u nekim slučajevima i kao mjesto gubitka, traume i nostalgije (Navaro-Yashin, 2012.:172–175).

Polazište ovog članka blisko je navedenim teorijskim postavkama – nakana nam je iz etnološke i kulturnoantropološke perspektive rasvijetliti ulogu afekta u stvaranju, pregovaranju i rastvaranju predodžbi o prostoru doma. Afektivnu dimenziju prostora doma analiziramo fokusom na njezinu proizvodnju u specifičnom mediju i specifičnom vremenskom kontekstu – usmjeravamo se na njegove prikaze u hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata. Pritom polazimo od istraživačkih uvida koji pokazuju da ratne i poratne okolnosti pojačavaju značenje doma jer ga stavljaju u samo središte zbivanja: dom je napadnut, razoren, ispražnjen, branjen, privremeno zamijenjen, obnovljen ili zauvijek izgubljen (usp. Jambrešić Kirin i Povrzanović, 1996.). U takvu kontekstu prostor doma postaje jedno od ključnih mjesta artikulacije iskustva rata i s njime povezanih društvenih promjena, što ga ujedno čini potentnom točkom za sagledavanje širih sociokulturnih procesa koji obilježavaju hrvatsku svakodnevicu od 1990-ih naovamo.

Filmski scenski prostor doma posebno je pogodan za analizu tih procesa. On se može razumjeti kao konstruirani medij značenja koji se ne iscrpljuje u refleksiji stvarnosti, već je interpretira, transformira, stvara i ponekad simbolički zamjenjuje (Walton, 1990.; Rushton, 2011.). U tom je smislu cilj ovog rada analizirati afekte koji se vezuju uz filmski prostor doma, ali i pokazati kako film kao medij sudjeluje u oblikovanju afektivne dimenzije doma određenog društva.

2. Teorijski pristupi domu i afektu

Naša se analiza teorijski oslanja na temeljne postavke antropologije doma (Cieraad 1999.; Pink i sur., 2017.; Bonfanti i Massa, 2021.), na studije afekta i emocionalizacije prostora (Ahmed, 2004.; Frykman i Povrzanović Frykman, 2016.; Low, 2017.; Stewart, 2007.) te na filmološke teorije o emocionalnim i afektivnim dimenzijama filmskog medija (Gaut, 2010.; Grodal, 2009.; Plantinga, 2011.).

U ovom radu dom promatramo kao proces. Teorijski okvir takvom razumijevanju doma postavljaju, među ostalima, Alison Blunt i Robyn Dowling, koje taj koncept opisuju kao materijalnu i imaginarnu konstrukciju, emocionalni i politički prostor, ali i kao proces stalnog nastanjivanja i (pre)označavanja (2006.). Pritom se, kako pokazuju Sarah Pink i suradnici (2017.), dom ostvaruje i neprestano rekreira kao osjetilni i relacijski sklop, prostor koji se kontinuirano stvara, održava i mijenja ljudskim praksama. Takav je procesni karakter doma upisan također u pojmu „domovanje“ (engl. *homing*) koji naglašava kontinuirano stvaranje, održavanje i preoblikovanje doma svakodnevnim praksama, društvenim odnosima i predodžbama stanara.[3] Konteksti u kojima se

[3] Pojam „domovanje“ nadovezuje se na razumijevanje doma kao procesa (engl. *home-as-process*), koje u kontekstu prisilnih migracija razmatraju Cathrine Brun i Anita Fábos (2015.), dok Paolo Boccagni (2022.) sustavnije razrađuje koncept *homing*. Za razliku od uvriježenih pojmova „stanovanje“ (engl. *dwelling*) i „nastanjivanje” (engl. *inhabiting*), „domovanje“ već na leksičkoj razini obuhvaća, uz dimenziju korištenja fizičkog prostora, oblikovanje njegovih društvenih, simboličkih i afektivnih značenja.

dom restrukturira, nestaje i iznova nastaje čine posebno vidljivima njegovu procesnost (Čapo, 2011.; Grubiša, 2026.). Stoga usmjeravanje analize na prostor doma u ratnom i poratnom kontekstu otkriva, kako ćemo pokazati u daljnjem tekstu, mehanizme njegove proizvodnje društvenim praksama, odnosima moći i vidovima zamišljanja, ali upućuje i na trvenja i pukotine u idealiziranoj predodžbi o domu.

Domu pristupamo kao osnovnoj egzistencijalnoj i ontološkoj prostornoj jedinici, mjestu u kojem i iz kojeg se organizira svakodnevica, razvijaju odnosi, oblikuju identiteti i odakle se pregovara s vanjskim svijetom. U njemu se odvijaju kućne prakse, održavaju življeni ritmovi, raspoređuju predmeti i tijela te proizvodi osjećaj udomljenosti, temeljni osjećaj poznatog i uobičajenog (King 2018.). Istodobno, dom nije nužno stabilan, zatvoren ni jedinstven. On se može fragmentirati na različite lokacije, povezati različite vremenske obzore (sadašnju svakodnevicu, sjećanja na prošle te vizije budućih domova) te se uspostaviti na relaciji između stvarnog i zamišljenog mjesta. Dom je intimni prostor, ali je istodobno uronjen u aktualni politički, ekonomski i društveni kontekst u kojem se proizvodi i održava. Sve to ga čini izrazito afektivno zasićenim budući da uz sebe vezuje osjećaje privrženosti i pripadnosti, ali u nekim slučajevima i tjeskobe i napetosti (Navaro-Yashin, 2012.).

U tako postavljenom istraživačkom okviru u čijem je središtu afektivna dimenzija doma, afekt shvaćamo kao intenzitet koji se stvara pri interakciji različitih aktera i svijeta s kojim dolaze u doticaj i koji (pre)oblikuju. On proizlazi iz relacijske dinamike ostvarene u mreži odnosa i međudjelovanja različitih čimbenika – živih i neživih, materijalnih i nematerijalnih, tjelesnih i kognitivnih, stvarnih i zamišljenih – pri čemu svaki od njih ima reciprocitetni kapacitet da djeluje te da na njega djeluju drugi čimbenici (Seigworth i Gregg, 2010.:1–2; Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016.:65). Prostor se uspostavlja kao bitan agens u toj mreži odnosa. Recentna istraživanja otkrivaju usku vezu između materijalnosti, objekata i afekta (Ahmed, 2004.; Frykman i Povrzanović Frykman, 2016.) te upućuju na to da afektivnu atmosferu možemo razmatrati i kao prostornu kategoriju (Brennan, 2004.). Usmjeravanje na afektivnost izgrađenog okoliša, koja proizlazi iz međuodnosa njegovih materijalnih, društvenih, lingvističkih i kognitivnih dimenzija, omogućuje nam da prostor sagledamo i u kontekstu njegova transpersonalnog djelovanja, odnosno načina na koji se doživljaji prostora stvaraju i cirkuliraju među većim brojem ljudi (Low, 2017.:145). Pri oprostorenju doživljaja stvarnosti važnu ulogu igra topologija ljudske svakodnevice unutar koje se odabiru, raspoređuju i imenuju predmeti, a sam njihov razmještaj, kako ističe Navaro Yashin, aktivno sudjeluje u stvaranju afektivne dimenzije prostora (2012.:41–42). Takav nas pristup usmjerava na proučavanje scenografije kao afektivnog vida djelovanja, što čini podlogu našeg istraživanja.

Premda ga pojedinci doživljavaju na individualnoj razini, afekt je kulturni i društveni fenomen. Kako će neka interakcija djelovati na pojedinca ovisi o sociokulturnom kon-

tekstu te o čitavu nizu kolektivnih predodžbi, normi i vrijednosti koje se određenom čimbeniku pridaju u društvu (Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016.:69–70). Afektivna dimenzija doma proizlazi iz osobnih iskustava, sjećanja, praksi i veza koje ljudi individualno stvaraju s tim mjestom, ali i iz značenja koje različite zajednice pripisuju konceptu doma. Važno obilježje afekta koje ga čini istodobno odrazom i pokretačem društvene dinamike jest mogućnost njegova prijenosa pri zajedničkom bivanju na određenom mjestu. Ta je odrednica iskazana riječima Terese Brennan: „Postoji li itko tko nije, barem jednom, ušao u prostoriju i 'osjetio atmosferu'?" (2004.:1). Afekt se također može proizvoditi i prenositi različitim medijima (Bösel, 2025.), među kojima film, uslijed svoje sugestivnosti pri stvaranju djelatnih, iako zamišljenih svjetova, zauzima istaknuto mjesto.

3. Afektivna dimenzija filmskog scenskog prostora doma

Film možemo promatrati kao afektivni medij (Bösel, 2025.:149) jer izaziva niz planiranih i neplaniranih učinaka kod svih aktera uključenih u njegovu produkciju, distribuciju i recepciju. Njegova se temeljna svrha može odrediti kao stvaranje i prenošenje afekta široj publici. Mehanizam kojim se to često postiže jest filmsko dinamiziranje i pojačavanje afekata povezanih s likovima, scenama, događajima, predmetima i prostorima koji se doimaju kao bliski i povezivi s vlastitim iskustvom (ibid.:153). Utoliko filmski scenski prostor nije tek vizualna kulisa pripovijedanja, nego afektivno oblikovano mjesto koje proizvodi i usmjerava osjećaje, stavove, kognitivne uvide i tjelesne reakcije. Nastaje kombinacijom scenografskog dizajna, oblikovanja svjetla, zvuka, kompozicije kadra, montažnih postupaka i glumačke interpretacije koji prostoru pridaju intenzitet i atmosferu. Film reorganizira prostor i afektivno ga pojačava, usmjeravajući doživljaje gledatelja. Iz scenografske perspektive reprezentacija prostora u filmu rijetko je reprodukcija fizičkog svijeta; češće je riječ o stiliziranom i interpretativnom prostoru oblikovanom dramaturškim, estetskim i produkcijskim zahtjevima.

Filmološke studije pokazuju da je prostor jedan od osnovnih čimbenika sličnosti filmskog svijeta sa stvarnim svijetom. U tom smislu Peterlić raspravlja o uvjerljivosti filma kao jednom od njegovih osnovnih dojmova, dok Heath upućuje na dojam objektivnosti koji film proizvodi zahvaljujući svojoj fotografskoj osnovi (Heath, 1986.; Peterlić, 2018.). Publika u filmskom prostoru prepoznaje elemente iz vlastitog iskustva te zato pristaje na fikcionalni svijet, unatoč elipsama, rakursima i montažnim skokovima koji taj prostor konstruiraju (Gaut, 2010.; Turković, 2012.). Filmološka istraživanja emocionalnih i afektivnih dimenzija filmskog medija dodatno razmatraju načine na koje film potiče emocionalno uključivanje i identifikaciju gledatelja (Gaut, 2010.), povezuje perceptivne, kognitivne i tjelesne procese u doživljaju filmskog svijeta (Grodal, 2009.) te oblikuje afektivne učinke različitim filmskim izražajnim sredstvima i pripovjednim strategijama (Plantinga, 2011.). Taj mehanizam afektivnog povezivanja i identifikacije primjetan je u filmovima koji opisuju stvarne traumatične događaje

kakav je rat, gdje se prepoznatljivi prostorni kodovi povezuju s kolektivnim znanjem, politikama pamćenja i traumama.

U filmskim se prostorima susreću prepoznatljive geografske reference te svjesno konstruirani narativi i značenja. Čak i kada nemaju konkretno uporište u izvanfilmskoj zbilji, oni mogu djelovati poznato i blisko jer aktiviraju postojeće afektivne veze s idejom doma. Takvi prostori djeluju kombinacijom materijalnog, imaginarnog i afektivnog, koju Yael Navaro-Yashin opisuje pojmom „zamišljeni prostor" (engl. *make-believe*) (2012.:5; Škrbić Alempijević, Potkonjak i Rubić, 2016.:75). Pod njime podrazumijeva sinergiju zamišljanja prostora i vještine njihova oblikovanja i materijalizacije.[4]

Premda je filmski scenski prostor konstruiran za potrebe fikcionalnog pripovijedanja, njegova tvorba nije proizvoljna, nego proizlazi iz društveno i kulturno uvjetovanih predodžbi o prostoru, njegovim značenjima i načinima korištenja. U oblikovanje filmskog doma tako se upisuju ne samo identiteti, iskustva i afekti filmskih likova nego i predodžbe, vrijednosti i iskustva autora koji ga stvaraju. Stoga filmski scenski prostor doma možemo promatrati kao društveno proizveden prostor te kao relevantnu podlogu za kulturnoantropološko istraživanje predodžbi o domu u društvenom i povijesnom kontekstu nastanka filmskog djela. Filmski prostor doma reflektira ideologiju doma ugrađenu u film, ali je i nanovo uspostavlja i čini uvjerljivom. U tom smislu filmski se dom ostvaruje kao mehanizam proizvodnje društveno prepoznatljive slike doma, u pravilu afektivno nabijene.

Za naše je istraživanje posebno značajno to što većina analiziranih filmova prikazuje povijesni trenutak blizak vremenu vlastitog nastanka, a filmski su prostori pretežno oblikovani na stvarnim lokacijama. Njihove scenografske interpretacije stoga omogućuju uvid u povijesno situirane predodžbe o domu, njegovoj materijalnosti, svakodnevnim praksama i afektivnim značenjima u hrvatskom društvu tijekom ratnog i poratnog razdoblja. Pritom poznavanje postupaka odabira, prilagodbe i oblikovanja filmskih lokacija, proizašlo iz profesionalnog scenografskog iskustva, pruža dodatnu perspektivu pri interpretaciji odnosa između stvarnog prostora i njegove filmske interpretacije.

[4] Pojam *make-believe space* Yael Navaro-Yashin (2012.) prevodimo kao „zamišljeni prostor" oslanjajući se na Foucaultov koncept heterotopije (2017.) i razumijevanje takvih prostora kao stvarnih mjesta koja se reprezentiraju, preoblikuju i reinterpretiraju, pri čemu se zamišljeno ostvaruje kroz konkretne materijalne, društvene i kulturne prakse. Pojam make-believe koristi i filozof umjetnosti Kendall Walton (1990.) u teoriji fikcije, prema kojoj umjetnička djela potiču imaginativno sudjelovanje promatrača u konstruiranim svjetovima. Dok Walton naglašava odnos imaginacije i fikcionalne reprezentacije, Navaro-Yashin (2012.) pojam make-believe space koristi za opis društveno i materijalno proizvedenih prostora u kojima se isprepliću stvarno i imaginarno.

4. Metodologija i istraživačka građa

Rad se temelji na kvalitativnoj analizi hrvatskih igranih filmova s temom Domovinskog rata. U fokusu su afekti doma artikulirani u odnosu na filmski scenski prostor, a analiza se oslanja na gusti opis prizora, interijera, prostornih odnosa i filmskih sredstava koja oblikuju doživljaj doma.

Analitički korpus čini četrdeset i jedan hrvatski igrani film s temom Domovinskog rata, financiran ili sufinanciran sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Hrvatske radiotelevizije te premijerno prikazan od 1991. do 2023. godine. Budući da se svi analizirani filmovi bave Domovinskim ratom, čiji već naziv aludira na dom i domovinu, njihovo nastajanje tijekom ratnih sukoba i u desetljećima koja su uslijedila omogućuje praćenje promjena u filmskim reprezentacijama doma. Rad se metodološki temelji na analizi vizualnog, zvučnog i narativnog sadržaja odabranih filmova i njihovu tumačenju unutar teorijskih okvira antropologije doma i studija afekta. Posebna se važnost pridaje iskustvu *scenografiranja* kao području koje izravno sudjeluje u proizvodnji filmskog prostora i njegove atmosfere.

Budući da je jedna od autorica rada sudjelovala u nastanku pojedinih analiziranih filmova, analiza je mjestimice dopunjena autorefleksivnim zapisima koji proizlaze iz profesionalnog iskustva rada na filmskom setu. U tim se ulomcima, izdvojenima kurzivom, uz analitička opažanja bilježe i osjetilni dojmovi, emocionalni intenziteti i situacije koje su tijekom rada na filmu proizvele raznolike afekte. Takvi zapisi nastoje analizu zasnovanu na naknadnom gledanju emitiranih filmova dopuniti perspektivom sudionice u oblikovanju filmskog prostora. Pritom polazimo od pretpostavke da afekti nisu samo predmet analize, nego i sastavni dio istraživačkog procesa te da se afektivna dimenzija filmskih prostora može slojevitije zahvatiti na temelju iskustva njihova stvaranja.

Pritom se afektivna dimenzija doma ne promatra isključivo na temelju prikaza kuća i stanova, nego obuhvaća i različite oblike privremenog, kolektivnog i izmještenog stanovanja karakteristične za ratne okolnosti poput skloništa, vojarni, bolnica, izbjegličkih smještaja, hotela te improviziranih nastambi oblikovanih uslijed ratnog iskustva. Takva heterogenost filmskih domova omogućuje uvid u načine na koje se ideja doma u ratnom i poratnom kontekstu destabilizira, pregovara i ponovno uspostavlja filmskom reprezentacijom.

Istraživanje je usmjereno na dvije međusobno povezane afektivne dimenzije filmskih domova: na osjećaj udomljenosti i na atmosferu prostora doma. Prva se odnosi na temeljni afekt kojim se stvara odnos prema domu te koji obuhvaća – ali i propituje – iskustva privatnosti, solidarnosti, udobnosti i ljubavi. Druga dimenzija usmjerena je na načine na koje arhitektura, predmeti, svjetlo, zvukovi i drugi prostorni elementi proizvode afektivne učinke. Zajedno, ove dvije analitičke niše omogućuju sagledava-

nje doma kao afektivnog i simboličkog prostora kojim hrvatski igrani filmovi tematiziraju iskustvo Domovinskog rata i poraća.

5. Osjećaj udomljenosti

> *Tijekom snimanja, filmski radnici stanuju „na cesti", putuju od lokacije do lokacije na kojima su, više ili manje uspješno, organizirane mobilne kuhinje, sanitarije, odlagališta, parkirališta, prenoćišta. Scenografska ekipa ima malo drugačiji raspored jer često prethodi snimanju namještajući objekte koji se tek trebaju snimati ili raspremajući one koji su svoje „odglumili". Mi se nastanjujemo kod dobrih domaćina ili dobrostivih susjeda. Samo smo mi probali svježe pomidore iz župnikovog vrta i najbolji pršut. Samo smo mi s Ikom pekli jegulje na vatri uz Neretvu. Samo smo mi u zoru jeli pečenu janjetinu i kruh ispod peke „u Anite". I da, samo sam ja spavala u Titovom krevetu u vili u Trstenom. Filmski život uči da se osjećaj doma može pojaviti ondje gdje ga najmanje očekuješ.* (zapis Tatjane Lacko o scenografskom (d)oživljavanju prostora)

Ovakva iskustva pokazuju da osjećaj doma nije nužno vezan uz trajnost boravka ili vlasništvo nad prostorom, nego uz mogućnost da se čovjek u određenom trenutku negdje smjesti, prepozna i osjeća „kao kod kuće".

Udomljenost (engl. *sense of domesticity, homeliness*) jedan je od temeljnih afekata doma (Rybczynski, 1987.). Ona obuhvaća širok raspon odnosa koji stanare vežu uz prostor doma: privrženost, sigurnost, ugodu, privatnost, udobnost, ljubav, nostalgiju, čežnju, tugu. Riječ je o afektu promjenjiva intenziteta i predznaka; u jednom se životnom razdoblju može pojaviti kao želja za odlaskom, a u drugome kao snažna čežnja za povratkom. Intenzitet i smjer mogu se promijeniti i u jednom danu, kako to potvrđuju brojni filmski prizori u kojima ratna razaranja i osvajanja rezultiraju osjećajima straha, nesigurnosti i ugroze te napuštanja doma.

Običnost ili uobičajenost svakodnevice Peter King određuje kao osnovu osjećaja udomljenosti u određenom prostoru, pri čemu dom konceptualizira kao nevidljivu pozadinu svakodnevnoga života (2018.:37). Analizirani filmovi, međutim, pokazuju da je ta običnost prilagodljiva i rastezljiva. U ratnim okolnostima izvanredni uvjeti postupno se pretvaraju u „novo normalno". Već u prvom ratnom filmu nalazimo rekonstrukciju kućne svakodnevice u nesvakidašnjem prostoru: u filmu *Vrijeme za…* (1993.) Srbin Nikola uselio se u udobnu grobnicu na hrvatskom groblju kako bi izbjegao novačenje u srpske pobunjeničke postrojbe organizirajući si ležaj, improviziranu kuhinju i grijanje. Nadalje, crna ratna komedija *Srce nije u modi* (2000.) prati skupinu aktera koji se nastoje probiti kroz okupirano područje do sela Starog Rastovca kako bi otkupili djecu i mlade i izveli ih na slobodni teritorij. Za to su vrijeme Rastovčani izgradili svoj život ispod zemlje, iskopali i opremili spavaonice, kuhinju, sanitarije kako bi mogli preživjeti raketiranje. I djeca i odrasli život ispod zemlje prihvatili su kao

„novo normalno".[5] Na sličan način vojničke skupine nastanjuju napuštene objekte i improvizirana skloništa, uspostavljajući minimum domaće svakodnevice. Fotografija supruge i djece zalijepljena uz krevet gospodina Lale (*Tu*, 2003.) dovoljna je da prostor napuštene željezničke stanice pretvori u privremeni dom.[6] Takvi primjeri pokazuju da ljudi sa sobom nose osobni i kolektivni osjećaj udomljenosti i da njime pokušavaju disciplinirati kaos privremenog ili ugroženog stanovanja.

U analiziranom korpusu filmova posebno se izdvajaju četiri afektivna sklopa povezana s osjećajem udomljenosti: privatnost, solidarnost, udobnost i ljubav. Njih ćemo analizirati u sljedećim poglavljima.

5.1. Privatnost doma

Prema Davidu Morleyju, privatnost je ključni element kućnog života jer članovima kućanstva omogućuje da vode odabrani život bez neprestanog nadzora i osude drugih (2000.:29). U analiziranim filmovima privatnost se prikazuje kao podrazumijevana sastavnica doma, a njezino narušavanje često postaje pokretač radnje. Primjerice, film *Isprani* (1995.) tretira privatnost kao rijedak i teško ostvariv resurs. Studentica Jagoda živi u prenapučenom stanu s roditeljima, bratom i stricem prognanikom, bez vlastitog prostora za učenje, odmor i intimnost. Njezina veza s ročnikom Zlatkom naglašava tu potrebu: njih dvoje ne uspijevaju pronaći mjesto na kojem bi mogli biti sami. U jednoj od ključnih scena maštaju o „kutiji šibica" u kojoj bi deset dana mogli živjeti odvojeni od svijeta. Potraga za privatnošću tako postaje i potraga za mogućnošću ljubavi, bliskosti i osobnog identiteta.

Ratne okolnosti sustavno razaraju privatnost doma. U filmskim prikazima to se često označava liminalnim elementima arhitekture: prikazom vrata, prozora, zastora, procjepa, razbijenih zidova koji reguliraju granicu između unutarnjeg i vanjskog svijeta. U filmu *Korak po korak* (2011.) granata probija zid dnevnog boravka Vjere Kralj, dok u drugoj priči filma *Zvizdan* (2015.) povratnice najprije popravljaju razvaljena vrata. U oba slučaja prvi korak prema obnovi doma jest ponovno uspostavljanje granice između privatnog i javnog prostora.

Privatnost je ugrožena i pogledom. U filmu *Prepoznavanje* (1996.) Ana nesvjesno živi pod nadzorom čovjeka koji ju promatra kroz razmaknute zastore njezina stana, dok u filmu *Nije kraj* (2008.) pogled kroz nišan snajperske puške postaje portal u intimni svijet nepoznate žene. Film *Cijena života* (1994.) smješten je u dom Drugog, na seo-

[5] Slične rekonstrukcije kućne svakodnevice nalazimo i u podrumskim skloništima u filmovima *Treća žena* (1997.) i *Dubrovački suton* (1999.).

[6] Peter King navodi upravo vojnike kao primjer stanara koji zbog čestih premještanja svoje „obično" stanovanje nose *u sebi*, lako se prilagođavajući promjenama (2018.:35).

skom imanju u Vojvodini nedaleko od granice s Hrvatskom u kojoj bijesni rat. Kroz lagano razmaknute zavjese, poluotvorene grilje, pomaknut crijep, otvor između dasaka stanari polako otkrivaju događaje koji su trebali ostati skriveni. U ovim filmovima narušavanje privatnosti pokreće radnju i mijenja živote protagonista.

U poratnim filmovima ugroza privatnosti više ne proizlazi nužno iz fizičkog narušavanja prostora doma. U drami *S one strane* (2016.) glavna junakinja patronažna sestra Vesna Hrastek doselila se s djecom u Zagreb napustivši rodni grad obilježen ratnim traumama i nacionalnim antagonizmima. Samo u privatnosti svojeg stana Vesna vodi duge i intimne telefonske razgovore s mužem – bivšim srpskim haškim zatvorenikom te promatra vlastito tijelo u ogledalu. Međutim, pokazuje se da je i telefonska linija dovoljna da probije njezinu pažljivo izgrađenu privatnost i da uljez prodre u njezinu intimu.

Filmski primjeri potvrđuju da je afekt privatnosti kulturno normiran. U spomenutom filmu *Isprani* (1995.) Jagodino insistiranje na javnoj seksualnosti prikazano je kao odstupanje od očekivanog modela intimnosti i iskaz histerije i nemoći, dok se voajeristički pogled u filmu *Nije kraj* (2008.) tretira kao oblik prijestupa koji pokreće nasilje i afekt. U tom smislu privatnost nije samo fizička činjenica, nego i društveno propisana organizacija kućnog života. U ratnom kontekstu njezina ugroženost često vodi odlasku, prekidu, tragičnom raspletu ili potrebi da se privatni red nanovo uspostavi.

Kuća prestaje funkcionirati kao zaklon onda kada njezine granice više ne mogu održati razliku između unutarnjega i vanjskoga, privatnoga i javnoga, sigurnoga i prijetećega. Narušavanje tih granica istodobno znači i gubitak privatnosti, jednog od temeljnih uvjeta osjećaja udomljenosti. U analiziranim filmovima privatnost se stoga ne pojavljuje kao luksuz ili povlastica, nego kao nužan uvjet mogućnosti doma. Kada je taj uvjet ugrožen, očuvanje doma i njegovih stanovnika više ne počiva na zaštitnoj funkciji samoga prostora, nego nerijetko na odnosima među onima koji dijele istu nevolju. U takvim okolnostima dom se kao afektivno polje privremeno održava zahvaljujući uzajamnoj pomoći, zajedništvu i solidarnosti.

5.2. Solidarnost u domu

Afektivne mreže koje se uspostavljaju solidarnošću u analiziranim se filmovima oblikuju uzajamnom pomoći, dijeljenjem resursa, emocionalnom podrškom, zajedničkim radom i gestama brige. Dom se pritom rekreira kao prostor suradnje, dogovora i zajedničkog podnošenja ugroze.[7] U završnoj sceni filma *Anđele moj dragi* (1995.) supružnici

[7] David Morley se, slijedeći Marcela Maussa, poziva na model darovne ekonomije kako bi opisao kućnu solidarnost kao oblik razmjene koji ne počiva isključivo na utilitarnoj logici, nego na uzajamnosti i održavanju odnosa (2000.:18).

Ika i Mato vraćaju se iz progonstva u porušeni dom te pomoću najlona simbolički ponovno uspostavljaju njegove granice. Držeći se za ruke i zajedno rekonstruirajući prostor, oni istodobno obnavljaju osjećaj doma.

U filmovima *Korak po korak* (2011.) i *Dubrovački suton* (1999.) solidarnost se gradi svakodnevnim praksama dijeljenja prostora, hrane, informacija i opasnosti. Zajednički stol u podrumskom skloništu, kao i okupljanja uz svijeće u opkoljenom Dubrovniku, privremene prostore pretvaraju u mjesta pripadanja i zajedništva. Solidarnost osobito snažno obilježava ratne zdrugove. General Ante Gotovina dijeli Badnju večer sa svojim vojnicima na straži uz riječi: *„Baš lipo ovako - obiteljski!"* (*General*, 2019.). Na snježnoj planini sjede oko vatre na kojoj se griju, peku slaninu, pjevuše o rođenju Spasitelja i nazdravljaju uz želju da idući Božić svi dočekaju u toploj kući „uz bakalar i dobri crnjak". Slično tome, filmovi *Živi i mrtvi* (2007.) i *Broj 55* (2014.) pokazuju da u uvjetima neposredne životne ugroze dijeljenje prostora, hrane i odgovornosti postaju preduvjet opstanka i oblik kolektivne nastanjivosti. U tim filmovima neposredna ugroza života proizvodi intenzivnu uzajamnost među vojnicima. Replika *„Ovo je vrijeme u kojem se ne zna tko će se nakuhati čorbe, a tko će se najesti!"* (Živi i mrtvi, 2007.), 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. Vojnička solidarnost u tim filmovima nije samo herojska vrlina nego i elementarna nastanjivačka nužnost: pod istim krovom, u istoj kući ili na istom položaju preživljava se samo ako se prostor i resursi dijele.

Međutim, afekt solidarnosti ne zadržava isti intenzitet nakon završetka rata. U filmovima *Prezimiti u Riju* (2002.), *Ničiji sin* (2008.), *A bili smo vam dobri* (2021.) i *Šesti autobus* (2022.), bivši branitelji nakon rata ostaju bez stabilnih obiteljskih i društvenih uporišta. Napušteni od partnerica, djece ili zajednice kojoj su služili, oni nastanjuju privremene, improvizirane i marginalne prostore, dok osjećaj pripadanja pronalaze ponajprije među ratnim suborcima. Grga živi sam u napuštenom autobusu nakon što su mu supruga i kći otišle u Njemačku, Ivan se iz rata vraća u svoju tinejdžersku sobu umjesto vlastitoj obitelji, Dinko Ćosić jedva održava kontakt s bivšom suprugom i sinom iz podstanarskog stana, dok Josip noći provodi spavajući na podu recepcije pansiona koji vodi. Svi oni lakše pronalaze pripadanje među ratnim suborcima nego u poratnom društvu. Ratna solidarnost opstaje, ali je više ne prati obiteljska i šira društvena solidarnost. Na kraju, Josip je osijedio, Grga završio u umobolnici, a Ivan i Dinko oduzeli su si život.

Kronološkim pregledom filmova utvrđujemo promjenu u osjećajima i akcijama solidarnosti prema onima koji su prognani iz svojih domova, čiji su domovi nepovratno uništeni ili ostali u drugoj, novouspostavljenoj državi. U filmovima *Vrijeme za…* (1993.) i *Božić u Beču* (1997.) obiteljska solidarnost prikazana je kroz ustupanje stambenog prostora članovima prognanim iz njihovih domova. Također, u filmovima

Anđele moj dragi (1995.) i *Nebo sateliti* (2001.) prikazano je kako društvo iskazuje solidarnost sa stradalnicima rata osiguravajući djeci i bolesnima privremeni dom u hotelu na Jadranu, odnosno u zavičajnom muzeju velikog inovatora. Ubrzo nakon toga film *Tu* (2003.) otvara temu ostarjelog vukovarskog prognanika zaboravljenog u zagrebačkom oronulom hotelu. U filmu *Hotel Pula* iz 2023. godine, najrecentnijem filmu obuhvaćenom analizom, nitko više ne mari za sudbine stradalnika rata, oni opstaju na marginama novog društva usmjerenog na napredak. Duboko su potresni prizori izmučenih, tužnih, ispranih, ostarjelih lica pognutih muškaraca i žena u maramama poredanih po hodnicima nekad luksuznog hotela za koje više nitko ne mari, pa ni oni sami.[8]

Afekt solidarnosti u analiziranim je filmovima intenzivna, ali promjenjiva kategorija: na vrhuncu je u trenucima neposredne ugroze, dok u poratnoj svakodnevici često slabi pod pritiskom individualnih interesa, društvene ravnodušnosti i zaborava.

5.3. Udobnost doma

Udobnost se najčešće povezuje s fizičkim i infrastrukturnim uvjetima stanovanja: rasporedom i brojem prostorija, toplinom, higijenom, funkcionalnim namještajem, mekoćom tekstila i estetskim skladom prostora. No analizirani filmovi pokazuju da u ratnim i poratnim uvjetima udobnost doma nije svediva na materijalni kapacitet. Ona se proizvodi kao afektivni učinak reda, otpornosti i simboličkog pripisivanja značenja prostoru.

Tako poslijeratna satira *Dva igrača s klupe* (2005.) priča priču o dvojici ratnih neprijatelja, Hrvatu Anti Jukiću i Srbinu Dušku Katranu koji pristanu preuzeti identitete dvojice hrvatskih ratnih zločinaca kako bi svojim obiteljima osigurali materijalnu sigurnost te stabilan i siguran dom. Dok se pripremaju za varku, zatočeni su u jednoj prostoriji u napuštenom tvorničkom kompleksu. Dva kreveta, stol i stolice, televizor i nekoliko rekvizita svakodnevice (među kojima treba istaknuti domoljubni plakat i gajbu piva), pokazuju se dovoljnima za uspostavu minimuma kućne udobnosti. Simulacija doma omogućuje protagonistima da razviju prijateljstvo i međusobno povjerenje.

Poneki detalj ili element kućnog interijera prostor pretvara u mjesto udobnosti. U filmu *Korak po korak* (2011.) velika polica s knjigama u dnevnom boravku glavne protagonistice Vjere Kralj stvara dojam kontinuiteta i dostojanstva usred razaranja. U filmu *S one strane* (2016.) malena zelena biljka na balkonu gospođe Vesne sugeri-

[8] U analiziranim filmovima solidarnost često ustupa mjesto korupciji i malverzacijama. Premda je već u filmu *Vrijeme za…* (1993.) u tragovima naznačena i mračna strana društvene solidarnosti (kroz duhoviti natpis sprejom na kombiju lokalnog švercera „Profiteri svih zemalja ujedinite se!"), ona je u filmu Zorana Tadića Treća žena (1997.), uokvirena u kriminalistički zaplet, postala temelj društvene kritike.

ra mogućnost opstanka i obnove. U kuhinjskom kredencu susjede Ruže stoji šareni raspareni porculan; u toj kuhinji utjehu nalaze Toni i njegova majka Dragica nakon agresivnih ispada Tonijeva oca Ivana koji su posljedica ratnog ranjavanja (*Ispod crte,* 2003.). Takvi detalji ne čine interijer raskošnim, ali ga čine nastanjivim. U svim navedenim primjerima udobnost proizlazi iz osjećaja kontinuiteta i brige, a ne iz vrijednosti samih predmeta. O toj vrsti brige govori sljedeći autoetnografski zapis:

> *U domaćoj sam filmskoj industriji prepoznata kao scenografkinja koja veliku pažnju posvećuje opremanju objekata i detaljima uređenja.*[9] *Pažljivo biram svaki predmet. U svakom filmu volim ostaviti nevidljivi potpis. Imam nekoliko osobnih predmeta koje možete prepoznati u nekom od prostora koje sam scenografirala. Mali bijeli tranzistor čiji oblik ispisuje riječ „RADIO" često se može pronaći na policama filmskih interijera koje sam oblikovala. Namjestim ga negdje na policu, između knjiga, simpatičan znak da i ja živim u tom domu. Isto tako, potičem glumce da se nastane u svojim filmskim domovima. Neki donesu omiljenu knjigu ili poneki ukras. Glumica Ksenija Marinković dođe u „svoj" stan i onda otvara sve ladice, gleda gdje je što, namjesti po svom, filmski objekt pretvori u udobno mjesto u kojem se ona – junakinja – osjeća dobro.* (zapis Tatjane Lacko o prisvajanju filmskih domova)

Udobnost se također oblikuje u usporedbi s drugim prostorima. Filmovi često koriste kontrast između domova različitih društvenih, nacionalnih ili političkih skupina. Takav je slučaj u filmu *Priča iz Hrvatske* (1991.), u kojem je podcrtana razlika između kuće Luke Barića, izgrađene vlastitim radom i odricanjem, te moderno i bogato opremljene kuće političkog moćnika. Još je izraženiji primjer film *Bogorodica* (1999.): interijer skromnog doma hrvatskog kipara Kuzme ispunjen je toplim bojama, drvenim namještajem i dekorativnim elementima koji evociraju obiteljsku tradiciju i majčinsku nježnost, dok s druge strane dom Srbina Rade odaje siromaštvo, neurednost i neukorijenjenost.

No, analizirani filmovi pokazuju da osjećaj udobnosti ne proizlazi nužno iz ugodnih prostornih uvjeta i lagodnih situacija. U nekim se primjerima upravo neudobnost pokazuje kao izvor privrženosti. Krški, grubi i negostoljubivi pejzaž u filmu *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) nije ugodan, ali je duboko upisan u identitet likova. Samo ljudi iznikli „iz kamena" kakvi su Cinco i Marinko, imat će dovoljno domišljatosti i odlučnosti za lažiranje Cincove smrti, kako bi se skriven u mrtvačkom sanduku vratio iz progonstva u svoj dom. Nadalje, Dubrovnik pod opsadom izgleda kao „najudobnije" mjesto premda se u njemu gine: obitelji, prijatelji, sugrađani okupljaju se oko zajedničkih objeda uz svjetlo svijeća i zaljubljeno plešu u osvit dana (*Dubrovački suton,* 1999.). Suprotno tome, poslijeratni interijeri često djeluju skučeno, prenatrpano ili emoci-

[9] Na velikim je produkcijama uz scenografa angažiran i scenski dekorater koji rukovodi timom opreme interijernih i eksterijernih objekata. Činjenica da nagradu Oscar za najbolju scenografiju dobivaju zajedno scenograf i scenski dekorater govori o važnosti tog segmenta produkcije igranog filma.

onalno ispražnjeno. Dom Milene i Slavka u filmu *Obrana i zaštita* (2013.) odražava tjeskobu svojih stanara do točke u kojoj Slavko zamišlja kako skače preko balkona vlastitog stana. Isto tako sterilni stan muškog protagonista filma *S one strane* (2016.), premda udobno uređen, više nalikuje memorijalnoj zbirci nego živom domu. Tijekom filma otkriva se priča o hrvatskom braniteljju koji je u ratu izgubio suprugu i sinove, koji u svojoj tuzi kreira novi dom sa suprugom zapovjednika Jugoslavenske narodne armije koji je odgovoran za njegovu tragediju. Okružen memorabilijama drži se za topli ženski glas *s druge strane* telefonske linije.

> *Za potrebe snimanja filma S one strane redatelj Zrinko Ogresta i ja prvotno smo zamislili stan muškog protagonista kao zapušten, mračan i turoban prostor, odraz njegova traumatičnog iskustva. Međutim, tijekom traženja lokacija pronašli smo uredan i očuvan stan bračnog para čiji su sinovi bili približno iste dobi kao protagonistovi poginuli sinovi. Na zidovima su bile njihove obiteljske fotografije. Odlučili smo zadržati samo crno-bijele portrete dječaka, a ukloniti fotografije koje su ih prikazivale u odrasloj dobi. Tako je zatečeni prostor promijenio našu prvotnu zamisao: umjesto očekivane slike zapuštenosti nastao je privid urednog doma u kojem je vrijeme zaustavljeno, a obiteljska prošlost pretvorena u svojevrsnu memorijalnu zbirku. Fotografije dječaka postale su važan motiv početnih i završnih kadrova filma.* (zapis Tatjane Lacko o međuodnosu stvarne lokacije i filmske fikcije u procesu scenografiranja)

Ovaj primjer pokazuje kako se filmski prostor doma oblikuje u međuodnosu autorskih zamisli i zatečenih obilježja stvarne lokacije, pri čemu njezina materijalna udobnost ne mora podrazumijevati i osjećaj udomljenosti, nego može upravo naglasiti njegov izostanak.

Analizirani filmovi pokazuju da je udobnost ponajprije afektivna, a tek potom materijalna kategorija doma. Ona proizlazi iz osjećaja pripadanja, kontinuiteta i mogućnosti da se prostor ispuni vlastitim navikama, predmetima i odnosima. U ratnim i poratnim okolnostima sposobnost da se i u neudobnim uvjetima proizvede osjećaj doma postaje oblik otpora. U poratnim filmovima sve češći prikazi materijalno udobnih, ali emocionalno otuđenih domova upućuju na promjene u predodžbama o kućnoj udobnosti, koje se oblikuju usporedo s promjenama društvenih okolnosti. Udobnost tako ne označava odsutnost teškoća, nego uspješno očuvanje mjesta zvanog dom unatoč njima. Kada osjećaj pripadanja prostoru obuhvati snažnu povezanost s drugim stanarima i samim domom, ulazimo u afektivno polje ljubavi.

5.4. Ljubav u i prema domu

Afekt ljubavi u osnovi je razmatranja emocionalne geografije doma. U analiziranim filmovima izrazito je naglašena roditeljska, posebno majčinska ljubav. Majke štite, njeguju i održavaju dom čak i u okolnostima njegova raspada. One prenose tijela

poginulih sinova kroz ratni krajolik (*Vrijeme za...*, 1993.), ostaju u neposrednoj ratnoj opasnosti kako bi ih podržale (*Korak po korak*, 2011.) ili vlastite živote podređuju budućnosti svoje djece (*S one strane*, 2016.). U nekim slučajevima majčinska ljubav prerasta i u spremnost na prikrivanje zločina kako bi se zaštitilo vlastito dijete (*Svjedoci*, 2003.).

Za razliku od majki koje nastoje očuvati dom, očevi u analiziranim filmovima često potiču sinove na njegovo napuštanje kako bi obranili domovinu. Takav obrazac nalazimo već u filmu *Priča iz Hrvatske* (1991.) u kojoj očevo domoljublje prerasta u osobnu tragediju. Istodobno, filmovi prikazuju i nježnije oblike očinske ljubavi – očeve koji riskiraju vlastitu sigurnost kako bi zaštitili ili usrećili svoju djecu (*Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996.; *Prezimiti u Riju*, 2002.; *Dva igrača s klupe*, 2005.).

Romantična ljubav u ratnim je filmovima najčešće krhka, prekinuta ili tragična. Ljubavne veze ne uspijevaju izdržati političke, etničke i ratne podjele kao ni poslijeratne traume (*Kad mrtvi zapjevaju*, 1998.; *Dubrovački suton*, 1999.; *Halimin put*, 2012.; *Zvizdan*, 2015.; *Djeca sa CNN-a,* 2022.). Rat ne razara samo kuće nego i afektivne infrastrukture doma: partneri se udaljuju, zamjenjuju ih drugi ljudi, a povratnici iz rata često postaju stranci svojim obiteljima. Mnoge filmske ljubavi završavaju nasiljem, šutnjom ili trajnom emocionalnom odsutnošću.[10]

Ljubav se u analiziranim filmovima pojavljuje kao afekt koji povezuje ljude s drugim ljudima, ali i s prostorima koje nastanjuju. Nijedan oblik ljubavi nije u analiziranim filmovima prisutan tako postojano kao ljubav prema domu i domovini. Ona motivira zaštitu doma, povratak izgubljenom domu, ali i žrtvu za domovinu koja se doživljava kao prošireni oblik doma. Zagrebački mladići Maks i Mislav među prvima su otišli u obranu domovine (*Vidimo se*, 1995). 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 provedenih u Beču vratio na ratište napustivši Marinu u koju se zaljubio (*Božić u Beču*, 1997.). Ljubav prema domu čita se i iz pogleda na razrušene kuće, iz odnosa prema preostalim predmetima i iz potrebe za povratkom. Mnogi filmovi počinju u trenutku gubitka doma, pa se ljubav prema domu iskazuje kao bol zbog njegova gubitka. U pogledu gospođe Marije u filmu *Vrijeme za...* (1993.), prognanih Vukovaraca u filmu *Vukovar se vraća kući* (1994.), Dese u filmu *Nije kraj* (2008.), Nataše i njezine majke u drugoj priči *Zvizdana* (2015.) i Olivije u *Šestom autobusu* (2022.) prepoznaje se suosjećanje s prostorom doma kao s ranjenim tijelom. Afektivni naboj unose i kadrovi niza razorenih, spaljenih, napuštenih, opustošenih kuća u *intermezzima* između tri priče u filmu *Zvizdan* (2015.). Ljubav prema

[10] Istinski romantični junak je Martin Gajski (*Nije kraj*, 2008.). Martin je u ratu bio snajperist te je, po zadatku, ustrijelio neprijateljskog zapovjednika Vojvodu. Čekajući da Vojvoda dođe kući, zaljubio se u njegovu nevjestu Desu. Nakon rata Martin je pronašao Desu usred beogradskog podzemlja, došao do novca da bi ju otkupio, doveo u svoj dom i osvojio.

domu tako postaje najvidljivija upravo onda kada dom prestane postojati u svojem dotadašnjem obliku.

Afektivni potencijal prizora razaranja i gubitka doma dodatno se pojačava uključivanjem dokumentarnih ratnih snimki u filmsku fikciju. U nizu analiziranih filmova pojavljuju se prepoznatljive snimke granatiranja Dubrovnika, razorenog Vukovara i kolona prognanika.[11] One ukorjenjuju filmsku priču u poznatu ratnu stvarnost, pridonose vjerodostojnosti scenografskih rekonstrukcija razorenih domova te povezuju sudbine filmskih protagonista sa stvarnim iskustvima ratnih stradanja. Dokumentarne snimke tako ne služe samo potvrđivanju povijesnog konteksta, nego mogu potaknuti suosjećanje sa stradalnicima, privrženost domu i domovini te otpor prema nasilju. Dok dokumentarne snimke naglašavaju zajedničko iskustvo gubitka doma, filmske priče otkrivaju kako se taj gubitak odražava na emocionalne veze među ljudima i njihov odnos prema prostoru koji nastanjuju.

Međuodnos ljubavi i osjećaja udomljenosti posebno je izražen u poratnim filmovima. U filmu *Most na kraju svijeta* (2014.) prognani supružnici žive u tuđoj kući, gotovo ne razgovarajući, a gubitak vlastitog doma prati postupno emocionalno udaljavanje. Nasuprot tome, Marinko se u filmu *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) uspijeva vratiti u svoju kuću, ali ne i obnoviti ljubav iz mladosti. Sjedeći pred kućnim pragom, zamišlja voljenu ženu kako izlazi iz autobusa i dolazi prema njemu. Ovi primjeri pokazuju da su ljubav prema prostoru doma i bliskost među ljudima međusobno povezane sastavnice osjećaja udomljenosti: gubitak jedne može ugroziti i drugu.

Analiza afektivnih sklopova povezanih s osjećajem udomljenosti pokazuje da dom u hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata nije definiran prvenstveno arhitekturom ni vlasništvom nad prostorom. Udomljenost proizlazi iz mogućnosti da se uspostave privatnost, uzajamna solidarnost, svakodnevna udobnost i emocionalne veze među stanarima te između stanara i prostora koji nastanjuju. Rat te sastavnice neprestano ugrožava: razara granice privatnosti, prekida odnose, destabilizira osjećaj pripadanja i uništava fizičke domove. Ipak, upravo u trenucima njihova gubitka postaje vidljivo koliko su privatnost, solidarnost, udobnost i ljubav ključni za iskustvo doma. U analiziranim filmovima osjećaj udomljenosti stoga se ne pokazuje kao stabilno stanje, već kao neprekidno nastojanje da se, unatoč gubitku, strahu i promjeni, ponovno uspostavi mjesto zvano dom.

[11] Među primjerima korištenja dokumentarnih ratnih snimki mogu se izdvojiti filmovi *Vrijeme za…* (1993.), *Anđele moj dragi* (1995.), *Šesti autobus* (2022.) i *Djeca sa CNN-a* (2022.).

6. Atmosfera prostora doma

Atmosfera se može razumjeti kao sveobuhvatna kvaliteta prostora koja sudjeluje u oblikovanju njegova doživljaja i istodobno odražava ili usmjerava raspoloženje stanara i posjetitelja (Bendix, 2019.; Pennartz, 1999.). Ona proizlazi iz međuodnosa arhitekture, topografije, prirodnog i umjetnog svjetla, rasporeda predmeta, tekstura, gustoće prostora, prisutnosti ili odsutnosti ljudi, zvuka i načina na koji su ti elementi organizirani i sl.[12]

Atmosferu prostora doma shvaćamo kao neposrednu osjetilnu i afektivnu kategoriju (Brennan, 2004.:1). Upravo na toj neposrednosti utemeljena je i filmska slika. Film različitim vizualnim i zvučnim sredstvima proizvodi dojam određenog prostora, karakter njegovih stanara i emotivni ton cjeline. Takvo razumijevanje filmske atmosfere blisko je Grodalovu razmatranju načina na koje filmski izražajni postupci oblikuju subjektivni i emocionalno obojeni doživljaj prikazanog svijeta (2009.).[13] Atmosfera filmskog doma predstavlja jedno od osnovnih sredstava filmskog pripovijedanja i afektivnog djelovanja na gledatelja, kojim se usmjerava doživljaj filmske priče i njezinih protagonista.

6.1. Načini proizvodnje atmosfere doma u filmu

Analizirani filmovi gledatelju nude niz pažljivo komponiranih prizora doma u kojima specifični odnosi među elementima tvore jedinstvenu atmosferu, nastojeći pobuditi osjećaje poput nostalgije, tuge, sreće ili inata. Tako je u filmu *Vrijeme za…* (1993.) melankolični ratni ugođaj izgrađen prizorima poput crnog konja dubokih očiju koji proviruje kroz čipkane zavjese napuštenog doma, prevrnutog raspela s izmučenim Isusovim likom nagnutim prema crnoj zemlji te kiše koja kroz razoreni crkveni krov pada na lijes poginulog branitelja. Strah i tjeskoba odjekuju u usamljenoj, avetinjskoj kući uz jezero u *Putu lubenica* (2006.) dok gotovo zamrznuti čemer priziva prašina obasjana svjetlom koje prodire kroz male prozore Halimina doma u filmu *Halimin put* (2012.). Suprotan registar otvara se u prizorima dubrovačkih crkava i veduta u *Dubrovačkom sutonu* (1999.), gdje vizualna ljepota proizvodi dojam zadržanog daha. Nadalje, u filmu *Nebo sateliti* (2001.) improvizirane nastambe prognanika odišu neobičnom mješavinom groteske, nježnosti i ratne fantazmagorije. Atmosfera tih prostora proizlazi ne samo iz scenarija i glumačkih izvedbi, nego i iz niza promišljenih vizualnih

[12] U filmskoj proizvodnji atmosferu scenskih prostora prvenstveno grade scenograf, koji određuje tip arhitekture, predmeta i njihova rasporeda, boje i teksture te direktor fotografije, koji određuje okvir i dinamiku slike te upravlja intenzitetom i oblikom svjetla ili mraka. Atmosferu sukreiraju svi filmski autori, uključujući i glumce koji svojom pojavom i glumačkom gestom dodaju intenzitet i predznak dojmu koji filmski prostor ostavlja na gledatelja.

[13] Filmsku atmosferu kao važnu sastavnicu oblikovanja i doživljaja filmskog svijeta razmatra Steffen Hven (2022.), povezujući istraživanja atmosfere s filmološkim pristupima afektu, raspoloženju i osjetilnom iskustvu gledatelja.

odluka tijekom oblikovanja filmskog prostora. Scenografska razrada prostora uključuje kolaže i vizualizacije ugođaja, boje, svjetla, uzoraka, tkanina i predmeta kako bi se artikulirao ton filma ili interijera, što naznačava sljedeći zapis:

> *Kao asistentica scenografu Velimiru Domitroviću Domusu sudjelovala sam u opremanju objekata snimanja, među ostalim i učionice napuštene škole u dolini Neretve koja je u filmu* Nebo sateliti *prenamijenjena u privremeni smještaj za prognanike s psihičkim i fizičkim poteškoćama. Jedan od zadataka bio je lijepljenje zaštitnih traka na prozorska stakla, postupak karakterističan za ratne okolnosti u kojima se na taj način nastojalo spriječiti rasprskavanje stakla pri granatiranju. U suradnji s redateljem Lukasom Nolom i direktorom fotografije Draženom Šuvakom odabran je specifičan raster lijepljenja traka. Promatran na dnevnom svjetlu, stvarao je dojam čipkastog zastora koji se poput nježnog ornamenta spušta nad bolesne i nemoćne stanare prostora. Međutim, u noćnim scenama, obasjan mjesečinom, isti je uzorak na zidovima i licima likova proizvodio tamne geometrijske sjene nalik rešetkama zatvora. Jedan te isti scenografski element tako je generirao različite afektivne učinke: osjećaj zaštite i krhkosti s jedne strane te zatočenosti, tjeskobe i prijetnje s druge.* (zapis Tatjane Lacko, osvrt na scenografsku intervenciju u filmu *Nebo sateliti*, 2001.)

Primjer filma *Nebo sateliti* (2001.) pokazuje da se atmosfera doma ne oblikuje samo arhitekturom ili predmetima, nego i nizom vizualnih, vremenskih i prostorno-organizacijskih odluka kojima se nastoji oblikovati atmosfera prostora.

U filmu je atmosfera u pravilu pažljivo konstruirana. Već u scenarističkoj fazi biraju se doba dana, vremenski uvjeti, godišnje doba i blagdanski okviri za pojedine scene. U kontinentalnim ratnim prostorima često dominiraju jesen i zima, mokre i zaleđene površine, blato i ogoljena stabla, kao što je slučaj u filmovima *Crnci* (2009.), *Halimin put* (2012.), *Most na kraju svijeta* (2014.), *Božić u Beču* (1997.) i *Korak po korak* (2011.). U filmovima smještenim na ratišta Dalmatinske zagore prevladavaju bijeli kamen, zapara i ljetna izloženost, što je vidljivo u filmovima *Priča iz Hrvatske* (1991.), *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) i *Zvizdan* (2015.). Blagdanski okviri poput Božića (*Anđele moj dragi*, 1995.; *Božić u Beču*, 1997.), Uskrsa (*Priča iz Hrvatske*, 1991.) i Svih svetih (*Živi i mrtvi*, 2007.) afektivno toniraju prostore. Slično je i s obljetnicama rođenja (*Vukovar se vraća kući*, 1994.; *Oprosti za kung fu*, 2004.; *Crnci*, 2009.) te događajima poput vjenčanja (*Priča iz Hrvatske*, 1991.; *Ničiji sin*, 2008.) i pogreba (*Vrijeme za…*, 1993.; *Kad mrtvi zapjevaju*, 1998.; *Halimin put*, 2012.; *Koja je ovo država*, 2018.). Na taj način vrijeme, godišnje doba i ritualni kalendar stvaraju izvanjski afektivni okvir doma, dok se njegov neposredni ugođaj češće oblikuje elementima koji djeluju unutar samog prostora.

Jedan od ključnih gradbenih elemenata atmosfere filmskog doma jest svjetlo, bez obzira na to potječe li iz prirodnih ili umjetnih izvora.[14] Svjetlo može stvarati osjećaj

[14] Osobni alat scenografa čine: metar, skalpel, ljepljiva traka, odvijač, papir, olovka i nekoliko svjetiljki različitog tipa, oblika ili sjenila (op. scenografkinje).

topline i sigurnosti, ublažavati oštrinu prostora, pojačavati intimu, ali i proizvoditi nelagodu, napetost ili osjećaj ugroze. U analiziranim filmovima izvori svjetla i njihova distribucija dosljedno sudjeluju u oblikovanju atmosfere prostora te afektivnog stanja njegovih stanara. U crno-bijelom filmu *Treća žena* (1997.) upravo su kontrasti svjetla i sjene među glavnim nositeljima atmosfere napetosti, kriminala i ratne nesigurnosti dodatno naglašene zvukovima sirena za uzbunu. U *Dubrovačkom sutonu* (1999.) svijeće u domu pod opsadom nisu samo nužna zamjena za električnu energiju nego i simbol topline, zajedništva i ustrajnosti svakodnevnog života.

Posebno zanimljiv primjer nalazimo u filmu *Put lubenica* (2006.) u kojem jedna malena stolna svjetiljka uz uzglavlje glavnog junaka Mirka prerasta u središnji afektivni motiv filma. Mirko je bivši branitelj koji nakon rata živi sam u trošnoj kući uz vodu i državnu granicu. Opterećen je gubitkom roditelja, čiji posmrtni ostaci još nisu pronađeni, te razočaranjem u poslijeratno društvo. U besanim noćima Mirko neprestano pali i gasi svoju svjetiljku koja postaje jedinim vidljivim znakom života u mračnom krajoliku. Njezino titranje nalikuje svjetioniku koji istodobno priziva izgubljene, mrtve i prognane. U završnici filma, nakon što je Mirko pomogao kineskoj migrantici da prijeđe granicu i nakon što je u blizini njegove kuće otkrivena masovna grobnica, posljednji kadar ponovno prikazuje svjetlo koje treperi kroz maglu. Kada se ono naposljetku ugasi, ne nestaje samo izvor svjetlosti nego i sam protagonist. Svjetlo time prestaje biti samo dio scenografije nego postaje simbol Mirkove prisutnosti, nade i ljudskosti, a njegovo gašenje označava konačan kraj njegova životnog puta. U afektivnom smislu dom je ovdje sažet u jednu jedinu svjetlosnu točku koja odolijeva mraku, samoći i ratnom nasljeđu.

Uz svjetlo, i materijalni elementi interijera sudjeluju u afektivnom profiliranju filmskog doma. Primjer su tkanine, osobito zavjese koje filtriraju svjetlo, uspostavljaju granicu između unutarnjeg i vanjskog, skrivaju i otkrivaju. U ispražnjenoj i devastiranoj Mirkovoj kući na prozoru još uvijek stoje nježne čipkane zavjese kao posljednji trag nekadašnjeg obiteljskog okruženja (*Put lubenica*, 2006.). Primjećujemo i prozračne bijele zavjese na prozorima kuće koja je pružila posljednje utočište skupini branitelja zatečenoj u neprijateljskom okruženju (*Broj 55*, 2014.). Zavjese pri svakoj eksploziji lagano polete po prostoru, bivaju probušene i ponovno padaju, sve više otvarajući kuću neprijateljskoj paljbi. U filmu *S one strane* (2016.) u noćne se razgovore između Vesne i muškarca za kojega misli da joj je muž upisuje dodatni nemir podrhtavanjem zastora na prozorima Vesnine spavaće sobe; zastori se pomiču kao da izgovaraju nježne riječi srodne duše.[15] Takvi detalji pokazuju da se atmosfera doma ne proizvodi samo velikim scenografskim gestama, nego i sitnim, gotovo neprimjetnim znakovima.
Atmosfera doma nije isključivo vizualna kategorija. Zvučna slika jednako je važna.

[15] U noći kad Vesna leži u svom krevetu i telefonski razgovara sa „Žarkom", zavjese na balkonskim vratima lagano podrhtavaju… To ja ležim s kartonom i nastojim da zastori *izgovaraju* „Žarkove" riječi (Lacko, 2024:196).

Glasovi, šutnje, udaljena tutnjava, radio, glazba, koraci, šum vjetra ili prekidi sudjeluju u oblikovanju doma kao toplog, pustog, prijetećeg ili ukočenog prostora. Film zvukom dobiva afektivnu gustoću prizora, povezujući zvukove prostora s emocionalnim stanjima likova.

Premda se atmosfera doma oblikuje nizom osjetilnih registara, pojedini filmovi uspijevaju proizvesti i specifičan afekt *ljepote*, osjećaj estetske privlačnosti koji nadilazi funkcionalnost prostora. Ljepota se pritom ne odnosi samo na sklad proporcija, oblika, boja i tekstura, nego i na kulturno uvjetovanu vrijednost koja određeni prostor čini poželjnim mjestom stanovanja. U analiziranim hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata ta je dimenzija doma uglavnom slabo naglašena. Afekt ljepote rijetko postaje važnim sastavnim dijelom filmske reprezentacije doma, a prostori se češće oblikuju kao funkcionalna ili narativno nužna okruženja nego kao mjesta estetske privrženosti njihovih stanara. Iznimku predstavlja film *Dubrovački suton* (1999.), u kojem prostori doma proizvode snažan afekt ljepote.[16] Kuća u Trstenom sa svojim prostranim tinelom, kamenim terasama i gustim mediteranskim vrtom, kao i dubrovački atelijer slikarice Ane, oblikovani su kao prostori sklada, mira i estetske punine. Njihova ljepota nije tek dekorativna kvaliteta filmske slike, nego važan nositelj značenja. U kontekstu ratnih razaranja ona potvrđuje jednu od središnjih ideja filma – mogućnost opstanka ljepote, umjetnosti i kulturne baštine unatoč nasilju i destrukciji. Dom se pritom ne pojavljuje samo kao mjesto stanovanja nego i kao prostor očuvanja identiteta, sjećanja i stvaralaštva. Takav pristup ne iznenađuje s obzirom na to da je redatelj filma Željko Senečić, autor koji je svoje osobno poštovanje prema umjetnosti te vlastito slikarsko i scenografsko iskustvo pretočio u priču o „najljepšem gradu na svijetu“ koji se našao pod opsadom, odsječen i granatiran. U tom smislu *Dubrovački suton* pokazuje kako afekt ljepote može postati jednako važan element atmosfere doma kao i narativni sadržaji filma.

Međutim, atmosfera doma ne proizvodi uvijek osjećaje privrženosti, sklada i estetskog zadovoljstva. U analiziranim filmovima jednako su prisutni prostori čiji afektivni učinci proizlaze iz nelagode, prijetnje, potisnutih trauma i poremećenih odnosa. Takvi prostori otvaraju pitanje nedomske – *unheimlich* – atmosfere doma.

[16] Film *Dubrovački suton* (1999.) prikazuje život stanovnika Dubrovnika tijekom opsade grada, s naglaskom na iskustva slikarice Ane, čiju osobnu tragediju i ratne gubitke film suprotstavlja ravnodušnosti i distanci međunarodnih promatrača.

6.2. Unheimlich dom[17]

Kada atmosfera doma poprimi izrazito negativan predznak i dovede u pitanje sigurnost i opstanak njegovih stanara, možemo govoriti o nedomskom ili *unheimlich* prostoru. Takav dom više ne funkcionira kao mjesto zaštite i udomljenosti, nego kao prostor nelagode, ukletosti, potisnutog nasilja i prisutnosti nečega što je trebalo ostati skriveno. *Unheimlich* dom u analiziranim filmovima predstavlja oprostorenu povijest nasilnih događaja, poremećenih odnosa i ratnih trauma.

U filmovima Zrinka Ogreste (*Isprani*, 1995.; *Tu*, 2003.; *S one strane,* 2016.) domovi su često hladni, emocionalno zasićeni i teško nastanjivi. U filmu *Tu* (2003.) prostori stanovanja ne nude zaštitu ni utjehu: oni su ispražnjeni, privremeni, neuredni, kao da više ne mogu podnijeti život koji bi trebali udomiti. *S one strane* (2016.) predstavlja građanski stan koji naizgled zadržava toplinu i mjeru, ali ga noćno svjetlo, drhtaji zastora i telefonski razgovori postupno pretvaraju u prostor nemira. Kada kamera napokon otkrije susjedov interijer, taj prostor djeluje sterilno i hladno poput memorijalne komore.

Nedomska obilježja javljaju se izrazitije u filmovima mlađe generacije autora, kao i u filmovima poslijeratne tematike koji slikama doma prikazuju ono potisnuto i tjeskobno, ono što je trebalo ostati skriveno, ali je postalo vidljivo. U *Crncima* (2009.) bijele pločice, tragovi krvi, izgubljeni pogledi i hladna funkcionalnost vojarne proizvode jedan od najsnažnijih *unheimlich* ambijenata u korpusu. Nadalje, u *Svjedocima* (2003.) automehaničarska radionica u dvorištu obiteljske kuće, u kojoj je zatočena djevojčica svjedokinja ubojstva, postaje jezgra užasa dijelom zato što je smještena tako blizu svakodnevnom prostoru kuhinje i dvorišta. U *Mostu na kraju svijeta* (2014.) soba puna namještaja prekrivenog najlonom u domu Drugoga djeluje kao privremeni, zaleđeni interijer u kojem se ne može uspostaviti osjećaj pripadanja. U *Putu lubenica* (2006.) kuća uz jezero, tik do masovne grobnice, više ne štiti nego samo registrira ostatke života.

Nedomska atmosfera nije ograničena samo na kućni interijer. Grad kao prošireni prostor doma u ratnim se filmovima također transformira u prijeteće i neudobno mjesto. U *Trećoj ženi* (1997.) ratni Zagreb prikazan je mračnim prolazima, vlažnim podrumima, nazubljenim tornjevima katedrale i prozorima iskrižanim ljepljivim trakama. U filmovima poput *Zapamtite Vukovar* (2008.), *Šesti autobus* (2022.) i *Korak po korak* (2011.) škole, bolnice, tržnice i ulice pretvaraju se u mete, a podrumi u

[17] Freudov pojam *unheimlich*, razrađen u eseju Das Unheimliche (1919.), koji se na engleski najčešće prevodi kao *uncanny*, a doslovnije kao *unhomely*, u hrvatskoj se literaturi pojavljuje i kao „zazorno" ili „jezivo". U ovom radu, usporedno s izvornikom unheimlich, koristimo i izraz „nedomski", preuzet iz doktorskog istraživanja Tatjane Lacko (2024.), kako bismo očuvale etimološku povezanost s pojmom doma (njem. *Heim*) i naglasile ambivalentnost iskustva u kojem poznati, prisni i sigurni prostor doma postaje stran, nelagodan ili prijeteći.

skloništa. Posebno je dojmljiv uvodni kadar filma *Svjedoci* (2003.), u kojem mokre i mračne ulice, prigušena svjetla, žena u crnini koja bdije uz odar poginulog branitelja i iznenadno ubojstvo odmah uspostavljaju osjećaj moralno poremećenog svijeta bez zaštite i bez pravde. *Unheimlich* dom pokazuje da dom ne prestaje biti dom samo kada je srušen. On može prestati biti dom i onda kada više ne može primiti svakodnevni život, kada se u njemu trajno nastani trauma ili kada povratak u njega više ne znači povratak sebi.
Teret *unheimlich* doma nosi i specifičan oblik doma – onog vječnog. Filmovi koji tematiziraju rat ispunjeni su ljesovima i grobnicama. Zaplet filma *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) gradi se oko ideje disidenta Cinca da lažira vlastitu smrt kako bi se u lijesu vratio u svoje rodno selo. Radi se o ratnoj crnoj komediji u kojoj Cinco upadne u lanac trgovaca organima. Zajedno s prijateljem Marinkom uspijeva doći kući, ali taman u vrijeme razbuktavanja sukoba. Konačno, poginut će u vlastitoj grobnici braneći svoju rodnu grudu.

Posebno uznemirujuću varijantu *unheimlich* prostora predstavljaju masovne grobnice. Osvrt na njihovo filmsko kreiranje donosimo sljedećim autoetnografskim zapisom:

> *Tijekom rada na filmu Nebo sateliti (2001.) sudjelovala sam u oblikovanju filmske masovne grobnice. Na odabranoj lokaciji iskopana je velika jama u koju su položene kostimirane lutke, a tijekom snimanja među njih su legli i pripadnici Hrvatske vojske koji su sudjelovali kao statisti. Snimalo se noću, na hladnoći i pod umjetnom kišom. Dok su se iz mraka jame čuli smijeh, šale i povici promrzlih mladića, prizor je istodobno evocirao stvarna ratna stradanja i njihovu filmsku rekonstrukciju. U tom trenutku granica između fikcije i stvarnosti postala je neobično nestabilna. Tijela živih ljudi privremeno su zauzela mjesto mrtvih, a scenografski konstruiran prostor počeo je proizvoditi afekt nelagode koji je nadilazio potrebe filmske priče. Upravo u toj istodobnoj prisutnosti života i smrti, igre i tragedije, simulacije i sjećanja, očituje se unheimlich kvaliteta takvih prostora.* (zapis Tatjane Lacko vezan uz scenografiranje filma *Nebo sateliti*, 2001.)

Nedomski dom nastaje onda kada prostor doma izgubi svoju zaštitničku i identitetsku funkciju te postane nositelj nelagode, straha i traumatskih sjećanja. U njegovu se arhitekturu, predmete i atmosferu upisuju tragovi nasilja, gubitka i potisnute prošlosti. Takva obilježja osobito su izražena u poratnim filmovima, u kojima prostor doma sve češće postaje mjesto suočavanja s traumama i narušenim odnosima umjesto sigurnog utočišta. Pritom filmsko oblikovanje *unheimlich* prostora ne služi samo prikazivanju nelagode nego može i samo proizvesti afektivni doživljaj koji nadilazi granice filmske fikcije.

Analiza atmosfere prostora doma pokazuje da afektivni učinci filmskog doma proizlaze iz čitavog niza elemenata i njihova međuodnosa. Arhitektura, raspored predmeta,

vremenski uvjeti, svjetlo, tkanine, zvukovi i prisutnost ili odsutnost ljudi zajednički oblikuju atmosferu koja gledatelju omogućuje da prostor „osjeti". Atmosfera doma može uključivati afekte topline, ljepote, nostalgije i pripadanja, ali jednako tako nelagode, straha, tjeskobe i traumatskog prisjećanja. U hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata atmosfera često postaje ključni nositelj afektivnog iskustva rata jer njegove posljedice ne prikazuje prvenstveno spektaklom sukoba, nego promjenama u svakodnevnim prostorima stanovanja i afektivnim svjetovima njihovih stanara.

7. Zaključak

Analiza hrvatskih igranih filmova s temom Domovinskog rata pokazuje da je dom u njima višestruko afektivno mjesto. On nije ni samo fizička nastamba ni samo scenografska podloga pripovijedanju, nego prostor u kojem se prelamaju privatni odnosi, ratne traume i društvene vrijednosti. Filmski dom djeluje kao afektivno i simbolički pojačano okruženje koje sudjeluje u emocionalnom i ideološkom oblikovanju filmske priče, ali i stvaranju predodžbi o domu izvan filma.

Analizirani filmovi upućuju na sposobnost prilagodbe stanara i prostora promijenjenim okolnostima. Ljudi usvajaju novo normalno, reproduciraju kućne rituale u privremenim prostorima, razvijaju oblike solidarnosti i nastoje očuvati minimum domaće svakodnevice. Međutim, fleksibilnost doma prati i povratna težnja prema starom i poznatom, prema domu koji u sjećanju opstaje kao referentna točka pripadanja. Taj dom često više ne postoji, a moguće je i da nikada nije postojao upravo onako kako ga se pamti, nego da je riječ o idealiziranoj slici ili zamišljaju doma. Ipak, takva slika zadržava snažnu afektivnu snagu i usmjerava kasnije pokušaje nastanjivanja.

Koncept udomljenosti pokazao se posebno korisnim za razumijevanje tih procesa. Osjećaj udomljenosti se u analiziranim filmovima oblikuje svakodnevnim stambenim praksama, navikama, emocijama, sjećanjima i predodžbama o domu te određuje način na koji pojedinci i zajednice doživljavaju i nastanjuju prostore. Taj se osjećaj održava i prenosi unatoč iskustvima progona i preseljenja. Analiza pokazuje da se on često veže uz onaj oblik stanovanja koji je ostao zapamćen kao najsigurniji, najugodniji ili najdomskiji. Takvo iskustvo postaje referentni okvir za procjenu kasnijih mjesta stanovanja i mogućnosti ponovnog uspostavljanja doma. Kada se prethodno iskustvo udomljenosti više ne može dosegnuti ili obnoviti, u filmovima se pojavljuje afekt neudomljenosti – osjećaj manjka doma, čak i u prisutnosti fizičkog mjesta stanovanja.

Analiza privatnosti, solidarnosti, udobnosti i ljubavi pokazuje da osjećaj udomljenosti ne proizlazi iz samoga posjedovanja ili korištenja stambenog prostora, nego iz društveno i kulturno oblikovanih odnosa, praksi i vrijednosti koje mu pridaju značenje doma. Ratne okolnosti razotkrivaju međusobnu povezanost tih sastavnica: narušavanje pri-

vatnosti ugrožava osobnu sigurnost i autonomiju, solidarnost omogućuje privremeno uspostavljanje doma i izvan njegovih uobičajenih granica, a udobnost i ljubav mogu opstati i u materijalno oskudnim uvjetima. Filmske reprezentacije tih iskustava istodobno potvrđuju, preispituju i preoblikuju društvene predodžbe o tome što dom jest i što bi trebao biti. Kronološki pogled na analizirane filmove pritom upućuje na promjenu afektivnih predodžbi o domu: od ratnih prikaza njegove fizičke ugroženosti i nastojanja da se očuva ili ponovno uspostavi, prema poratnim prikazima emocionalne otuđenosti, traumatskog sjećanja i narušenih odnosa među stanarima. Time filmski dom postaje i mjesto na kojem se mogu pratiti promjene društvenih vrijednosti i iskustava povezanih s ratom i njegovim dugotrajnim posljedicama.

Naše je istraživanje pokazalo da filmski dom funkcionira prema logici zamišljenog prostora (Navaro-Yashin, 2012.), oslanjajući se na prepoznatljive izvanfilmske prostore koje istodobno preoblikuje u skladu s idejom filma. Pritom filmski autori svjesno oblikuju prostore doma uključivanjem određenih vizualnih i auditivnih znakova i atmosferičnih elemenata kako bi proizveli njegovu afektivnu dimenziju. Ta dimenzija ne govori samo o likovima i njihovim odnosima, nego i o vremenu u kojem film nastaje, društvu kojem pripada te značenjima doma u tom kontekstu.

Analiza atmosfere dodatno pokazuje da afektivna značenja filmskog doma nastaju međuodnosom arhitekture, predmeta, svjetla, zvuka i drugih filmskih izražajnih sredstava. Njihovim se oblikovanjem poznati prostori mogu prikazati kao mjesta sigurnosti i pripadanja, ali i kao prostori nelagode, otuđenosti i traumatskog sjećanja. Pritom se filmska fikcija ne oblikuje neovisno o stvarnom prostoru: zatečena obilježja lokacija, njihova materijalnost i tragovi prethodnog nastanjivanja mogu utjecati na scenografske odluke i značenja koja prostor dobiva u filmu. Takav međuodnos stvarnog i fikcionalnog prostora posebno je značajan za kulturnoantropološko razumijevanje filmskih reprezentacija doma.

Filmski dom istodobno reflektira društvenu stvarnost i aktivno sudjeluje u njezinu afektivnom i simboličkom oblikovanju. Kao medij, film može prenositi uspostavljene i društveno normirane afekte doma, ali i sudjelovati u oblikovanju novih afektivnih i simboličkih značenja doma. Afekti doma se u filmu proizvode na presjecištu društvenih i političkih okolnosti, autorskih interpretacija stanovanja i iskustava življene svakodnevice.

Promatrani iz perspektive kulturne antropologije, analizirani filmski domovi potvrđuju razumijevanje doma kao društveno proizvedene, simbolički, ideološki i afektivno oblikovane kategorije smještene na preklapanjima i preslojavanjima materijalnog i zamišljenog prostora (Stewart, 2007.:5). U njima se prepoznaju vrijednosti i predodžbe povezane s obiteljskim životom, pripadanjem, sigurnošću i odnosom prema domovini, ali i njihove promjene u kontekstu rata i njegovih posljedica. Znanstveni doprinos ovoga istraživanja proizlazi iz povezivanja kulturnoantropoloških pristupa

domu i afektu s analizom filmskih izražajnih sredstava te iskustvom scenografskog oblikovanja prostora. Takav pristup omogućuje da se filmski dom ne promatra samo kao reprezentacija društvene stvarnosti nego i kao prostor u kojem se njezina značenja autorski interpretiraju i ponovno oblikuju. Takvo razumijevanje filmskog prostora doma otvara mogućnost njegova daljnjeg istraživanja i iz drugih disciplinarnih perspektiva, osobito sociologije stanovanja, kulturne geografije i studija filma, koje mogu dodatno rasvijetliti odnose između društvenih okolnosti, prostornih praksi i filmskih reprezentacija doma.

U konačnici, filmski prostori doma imaju trajnu afektivnu vrijednost jer ostaju u sinergiji s neposrednom stvarnošću. Oni su odraz načina na koji se stanovalo, na koji se misli da se stanovalo, na koji bi se željelo stanovati i na koji bi se željelo pamtiti vlastiti dom. Zato analiza filmskog prostora doma doprinosi razumijevanju afektivnih transformacija stanovanja u suvremenom hrvatskom društvu, ali i razumijevanju uloge filma kao medija koji sudjeluje u tvorbi i prijenosu kolektivnih predodžbi o domu.

Literatura i izvori:

1. Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
2. Bendix, R. F. (2019). My Home is My Castle – My Coat is My Refuge, in: Moser, J.; Škrbić Alempijević, N.; et al. (Eds.). *Journal of European Ethnology and Cultural Analysis, Special Issue 1*. Münster – New York: Waxmann, 10-27.
3. Blunt, A. and Dowling, R. (2006). *Home*. London – New York: Routledge.
4. Boccagni, P. (2022). Homing: A category for research on space appropriation and 'home-oriented' mobilities. *Mobilities,* 17 (4): 585-601. https://doi.org/10.1080/17450101.2022.2046977
5. Bonfanti, S. and Massa, A. (2021). Introduction: Unlocking Doors, in: Miranda Nieto, A.; Massa, A. and Bonfanti, S. (Eds.). *Ethnographies of Home and Mobility. Shifting Roofs.* London – New York: Routledge, 1-14.
6. Bösel, B. (2025). Affective media, in: Slaby, J. and von Scheve, C. (Eds.). The New Key Concepts in Affective Societies. London i New York: Routledge, 149-158.
7. Brennan, T. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
8. Brun, C. i Fábos, A. (2015). Making Homes in Limbo? A Conceptual Framework. *Refuge: Canada's Journal on Refugees*, 31 (1): 5-17.
9. Cieraad, I. (Ed.) (1999). *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse – New York: Syracuse University Press.
10. Čapo, J. (2011). Dvadeset godina poslije. Stvaranje doma u kontekstu prisilno preseljenih osoba, u: Čapo, J. i Gulin Zrnić, V. (Ur.). *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 225-352.

11. Foucault, M. (2017). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Facing Value. Radical Perspectives from the Arts.* Maaike Lauwaert and Francien van Westrenen, Ed. Valiz / Stroom Den Haag, 164-171.
12. Freud, S. (2003). *The Uncanny.* New York - London: Penguin Books.
13. Frykman, J. and Povrzanović Frykman, M. (Eds.) (2016). *Sensitive Objects. Affect and Material Culture*. Lund: Nordic Academic Press.
14. Gaut, B. (2010). Empathy and Identification in Cinema. *Midwest Studies in Philosophy*, 34 (1): 136-157.
15. Grodal, T. (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film.* New York: Oxford University Press.
16. Grubiša, I. (2026). *Stvaranje doma – suvremena izbjeglička iskustva u gradu Zagrebu*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
17. Heath, S. (1986). Narrative Space, in: Rosen, P. (Eds.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York: Columbia University Press, 379-420.
18. Hven, S. (2022.). *Enacting the Worlds of Cinema*. New York: Oxford University Press.
19. Jambrešić Kirin, R. and Povrzanović, M. (1996). *War, Exile, Everyday Life. Cultural Perspectives.* Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
20. King, Peter. (2018). *The Common Place. The Ordinary Experience of Housing*. London – New York. Routledge.
21. Lacko, T. (2024). *Prostor doma u hrvatskim igranim filmovima s temom Domovinskog rata*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
22. Low, S. M. (2017). *Spatializing Culture. The Ethnography of Space and Place*. London – New York: Routledge.
23. Morley, D. (2000). *Home Territories: Media, Mobility and Identity.* London – New York: Routledge.
24. Muraj, A. (1989). *Živim znači stanujem. Etnološka studija o kulturi stanovanja u žumberačkim Sošicama.* Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.
25. Navaro-Yashin, Y. (2012). *The Make-Believe Space. Affective Geography in a Postwar Polity*. Durham and London: Duke University Press.
26. Pennartz, P. J. (1999). The Experience of Atmosphere, in: Cieraad, I. (Eds.). *At Home: An Anthropology of Domestic Space.* Syracuse – New York: Syracuse University Press, 95-106.
27. Peterlić, A. (2018). *Osnove teorije filma (V. izdanje).* Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
28. Pink, S.; Mackley, K. L.; Moroşanu, R.; Mitchell, V.; Bhamra, T. (2017). *Making Homes. Ethnography and Design.* London – New York: Routledge.
29. Plantinga, C. (2011). Emotion and Affect, in: Livingston, P. and Plantinga, C. (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 86-96.
30. Rushton, R. (2011). *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.

31. Rybczynski, W. (1987). *Home: A Short History of an Idea*. New York: Penguin Books.
32. Seigworth, G. J. and Gregg, M. (2010). An Inventory of Shimmers, in: Gregg, M. and Seigworth, G. J. (Eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham – London: Duke University Press, 1–25.
33. Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Durham, N. C.: Duke University Press.
34. Škrbić Alempijević, N.; Potkonjak, S. i Rubić, T. (2016). *Misliti etnografski. Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji.* Zagreb: FF press – Hrvatsko etnološko društvo.
35. Turković, H. (2012). *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija.* Zagreb: Meandar Media.
36. Walton, K. L. (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts.* Cambridge – London: Harvard University Press.

Filmografija:

1. *A bili smo vam dobri.* (2021). Branko Schmidt.
2. *Anđele moj dragi.* (1995). Tomislav Žiro Radić.
3. *Bogorodica.* (1999). Neven Hitrec.
4. *Božić u Beču*. (1997). Branko Schmidt.
5. *Broj 55*. (2014). Kristijan Milić.
6. *Cijena života*. (1994). Bogdan Žižić
7. *Crnci*. (2009). Goran Dević i Zvonimir Jurić.
8. *Djeca sa CNN*-a. (2022). Aida Bukvić.
9. *Dubrovački suton*. (1999). Željko Senečić.
10. *Dva igrača s klupe*. (2005). Dejan Šorak.
11. *General*. (2019). Antun Vrdoljak.
12. *Halimin put*. (2012). Arsen Anton Ostojić.
13. *Hotel Pula*. (2023). Andrej Korovljev.
14. *Kad mrtvi zapjevaju*. (1998). Krsto Papić.
15. *Kako je počeo rat na mom otoku*. (1996). Vinko Brešan.
16. *Koja je ovo država*. (2018). Vinko Brešan.
17. *Korak po korak*. (2011). Biljana Čakić-Veselič.
18. *Ispod crte*. (2003). Petar Krelja.
19. *Isprani*. (1995). Zrinko Ogresta.
20. *Most na kraju svijeta*. (2014). Branko Ištvančić.
21. *Nebo sateliti*. (2001). Lukas Nola.
22. *Ničiji sin*. (2008). Arsen Anton Ostojić.
23. *Nije kraj*. (2008). Vinko Brešan.
24. *Obrana i zaštita*. (2013). Bobo Jelčić.
25. *Oprosti za kung fu*. (2004). Ognjen Sviličić.
26. *Prepoznavanje*. (1996). Snježana Tribuson.

27. *Prezimiti u Riju*. (2002). Davor Žmegač.
28. *Priča iz Hrvatske*. (1991). Krsto Papić.
29. *Put lubenica*. (2006). Branko Schmidt.
30. *S one strane*. (2016). Zrinko Ogresta.
31. *Srce nije u modi*. (2000). Branko Schmidt.
32. *Svjedoci*. (2003). Vinko Brešan.
33. *Šesti autobus*. (2022). Eduard Galić.
34. *Treća žena*. (1997). Zoran Tadić.
35. *Tu*. (2003). Zrinko Ogresta.
36. *Vidimo se*. (1995). Ivan Salaj.
37. *Vrijeme za*… (1993). Oja Kodar.
38. *Vukovar se vraća kući.* (1994). Branko Schmidt.
39. *Zapamtite Vukovar.* (2008). Fadil Hadžić.
40. *Zvizdan.* (2015). Dalibor Matanić.
41. *Živi i mrtvi.* (2007). Kristijan Milić.

Izvorni znanstveni rad

The Affective Dimension of Home in Croatian Feature Films on the Croatian War of Independence

Tatjana Lacko
University of Zagreb, Academy of Dramatic Art, Department of Scenography, Croatia
e-mail: tlacko@adu.hr

Nevena Škrbić Alempijević
University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Croatia
e-mail: nskrbic@ffzg.unizg.hr

Abstract

This article explores the affective dimension of home in Croatian feature films addressing the Croatian War of Independence. Drawing on ethnological and cultural anthropological approaches to space, home, and affect, the authors examine the ways in which filmic representations of home participate in the articulation of the affects of dwelling in wartime and post-war contexts. Methodologically, the research is based on the analysis of selected Croatian feature films released between 1991 and 2023, with particular attention paid to the visual, auditory, and narrative devices through which domestic spaces are constructed in film. The interpretative framework combines insights from the anthropology of home, affect studies and film theories on emotions and affects in cinema. The analysis focuses on two interrelated affective components of cinematic home: the production of a sense of domesticity and the production of the affective atmosphere in domestic space. The results show that, in the analyzed films, home transcends its function as a site of dwelling and emerges as a significant symbolic and affective locus of collective and individual experiences. The authors conclude that filmic representations of home simultaneously reflect social processes associated with the war and its aftermath and contribute to the construction of cultural imaginaries of home and homeland within wartime conditions in wartime and post-war contexts. The article thus affirms that the filmic space of home constitutes a productive analytical framework for understanding contemporary social and cultural processes in Croatia.

Key words: anthropology of home, affect, Croatian feature film, Croatian War of Independence.