

socialne nepravilnosti, temveč resnični ljudje, katerih izkustvo ni definirano le z njihovim družbenim slojem, ampak zlasti z njihovim specifičnim doživljanjem sveta.

Lika Raya in Liz zasedata ambivalentno mesto na osi med preprosto neodgovornimi in nasilnimi ljudmi ter nasilnimi ljudmi kot neizbežnim produktom nasilnega sistema. Tam, kjer v tradicionalnem filmskem socialnem realizmu najdemo Sistem, se v filmu *Ray & Liz* nahaja radikalno taktilna specifičnost sveta, ki ga liki naseljujejo. Ta specifičnost nas neizbežno odvrne od širšega iskanja krivca za situacijo družine; z njo se – kot iz dneva v dan – premikamo iz enega prostora stanovanja v drugega, od enega dotika k drugemu, od enega vonja k drugemu ...

## AGOVA HIŠA

VERONIKA ZAKONJŠEK

# Varna hiša kosovskega podeželja

Odprtje letošnje sekcije *East of the West* filmskega festivala v Karlovih Varih je potekalo v znamenju celovečernega prvenca kosovske režiserke Lendite Zeqiraj **Agova hiša** (Shpia e Ages, 2019), ki je z novembrom prišla tudi na platna ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala. Lendita Zeqiraj, redka predstavnica kosovske kinematografije, se je v svet filma prvotno zapisala z večkrat nagrajenima kratkima



filmoma **Balkon** (Ballkoni, 2013) in **Ograja** (Gardhi, 2018); slednji je po številnih uspehih na drugi strani Atlantika nedavno prejel nagrado tudi na ljubljanskem festivalu kratkega filma. V svoji skromni, a impresivni filmografiji režiserka postavlja pod drobnogled sodobno kosovsko družbo, razpokane odnose med generacijami in grobo dinamiko med spoloma, filme pa zaznamuje tudi s prepoznavnim avtorskim jezikom, polnim dinamične koreografije kamere, dolgih kader-sekvenc in bližnjih planov, ki v gledalcu vzbujajo tesnoba, skoraj klavstrofobičen občutek.

Kratki film *Ograja*, mojstrsko posnet v enem samem kadru, se tako slogovno kot narativno prepleta z režiserkinim celovečercem; gre za filma o ženskah različnih generacij, ukleščenih v življenje pod eno streho. Ženske v *Agovi hiši* ohlapno združujejo nepredstavljive travme preteklosti, medtem ko v *Ograji* med njimi zeva hud generacijski prepad – med globoko zakoreninjenimi arhaičnimi pogledi na svet starejših žena ter mlajšo generacijo, ki se tiho upira trdno zakoličenim miselnim ograjam tradicije, patriarhata in ksenofobije. Pa vendar so vse postavljene v pozicijo dvojne zatiranosti: tako s strani globoko zasidrane patriarhalne kulture širše kosovske družbe kot miselnih pregrad in predsodkov, ki jih ta kultura vgrajuje v njih same. Ko skozi bučen smeh opisujejo nasilje, ki so ga utrpeli s strani svojih mož, in fizično napadejo dekle, ki v iskanju »boljših moških« pristane na zmenek zunaj svoje rase, pomagajo vzdrževati vzpostavljen patriarhalni sistem, ki jih zadržuje v krempljih nemoči.

Protagonistke *Agove hiše* se nam predstavijo v sproščenem, lahkotnem tonu, ko na vrtu svoje hiše, obdane s slikovito podeželsko pokrajino, v krogu lupijo papriko. Ob tem načenjajo žgečkljive, seksualne, na trenutke vulgarne teme, med katerimi ne manjka glasnega smeha in šaljivih zmerljivk. Dinamika med njimi nakazuje skoraj družinsko bližino, polno razburkane vzkipljivosti, a ni težko izluščiti, da žensk ne združujejo nikakršne sorodstvene vezi; to dejstvo dodatno zakoliči prisotnost Zdenke, depresivne Hrvatice, ki jo skupina sumničavo in s kančkom sovraštva zavrača kot Srbkinjo. Njena prisotnost naš fokus iz šaljivih dialogov in bučnega smeha, ki v retrospektivi deluje kot filter za predelovanje travm, subtilno preusmeri na vojne zločine Miloševićeve vlade, ki so med kosovskim prebivalstvom pustili globoke, krvave, nezaceljene rane.

Film zaznamuje topla barvna paleta, dolgi neprekinjeni kadri in dinamična, dokumentaristično observacijska ročna kamera tunizijskega direktorja fotografije Sofiana El Faniya, ki je svoj pečat pustil že na filmih **Adelino življenje**

(La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche) in **Timbuktu** (2014, Abderrahmane Sissako). Zgoščena uporaba bližnjih planov nam sugerira prostorsko (in mentalno) ujetost protagonistk, katerih zgodba se v časovnem sosledju enega samega dne pred nami razgrinja kot resničen kos življenja. A kamera se vendarle prereditko odmakne od njihovih vihravih odnosov, ujetih v bližnje plane smeha, petja in preprirov, ter gledalcu skorajda ne pusti (za)dihati.

Narativni lok *Agove hiše*, katere temelje postavljajo ženske protagonistke, se sklene z 9-letnim Ago, ki daleč od Prištine, med slikovitim kosovskim hribovjem, kot edini predstavnik moškega spola prebiva v socialni »varni« hiši. Obsojen na utesnjeno življenje med ženskami Aga sanja o svojem »izgubljenem« očetu, ki si ga iz skopih opisov matere Kumrije izrisuje kot vojnega heroja, tragično ujetega v srbskem zaporu. Tako po zaprašenih makadamskih poteh preprodaja cigarete in upa, da bo nabral dovolj denarja za obisk srbskih zapornih celic. To povedno prikaže kader, v katerem se Aga v maniri **Taksista** (Taxi Driver, 1969, Martin Scorsese) postavi pred kopalniško ogledalo in obračunava z namišljenim nasprotnikom: »Kje je moj oče?« z vso resnostjo sprašuje v polomljeni srbščini, medtem ko z roko imitira pištolo.

Med preprodajo cigaret po bližnjih zapuščenih cestah se v sili razmer »spoprijatelj« z osornim in arogantnim Cero, ki mlademu Agi brezbrizno predaja odslužene patriarhalne nasvete o tem, »kaj pomeni biti moški«. V njuni dinamiki ne manjka mimobežnih zmerljivk in klofut, Cera pa kot pomehkuženo obnašanje pri Agi obsoja že golo dejstvo, da v avtu uporablja varnostni pas. Gre za svet, kjer se moškost še vedno izkazuje predvsem z nasiljem in agresijo – tako se nam skozi lik Cere počasi izrisuje slika, ki popolno izoliranost ženskih protagonistk postavlja v vse bolj razumljiv kontekst. Ta se nam v celoti jasno izriše šele, ko nas film grobo pahne v televizijski intervju: pred kamero mednarodnih novinarjev se končno ubesedijo okoliščine, ki so jih pripeljale v hišo. Njihova pričevanja poskušajo v simbolni svet jezika pretvoriti neopisljive vojne grozote. Zgodbe, ki opisujejo pogosto spregledane (in nevidne) rane ženskih teles in psihološkega ustroja, delujejo katarzično, njihova prvoosebna pripoved, ki prevzema obliko intervjuja – kot v *offu* presunljivega dokumentarca **Globina dve** (Dubina dva, 2016, Ognjen Glavonić) –, pa gledalcu dopušča, da si težo ubesedenega v vizualno sliko pretvori sam. Močna emocionalna nota konca, ki Agi v trenutku poruši temelje pod nogami, tako učinkovito sklene lok zgodbe, čeprav si ta za pristanek na cilju vzame občutno preveč časa.



Aga, ki se po celodnevni odsotnosti v poznih večernih urah vrne domov, tam naleti na tuje novinarje – voajeristično prehaja med poslušanjem njihovih izjav in navihanim opazovanjem preoblačenja »tet« v sosednji sobi in se zabava v svoji nevidnosti zunanjega opazovalca, ki s temnega dvorišča skozi razsvetljena okna lovi notranje dogajanje. A ko se pred kamero postavi njegova mati, se Agova krhka identiteta v trenutku sesuje – njegov oče ne nazadnje ni vojni heroj, ki po krivici trohni v zaporu, temveč eden iz gruče neznanih Srbov, ki so njegovo mater v času večmesečnega ujetništva dnevno posiljevali.

Film s tem pogumno odpira vprašanja o cikličnosti nasilja in zakoreninjenosti družbeno-kulturnih vzorcev, ob čemer z odprtim koncem pomen Agovega neizbežnega prehoda v moškost prepusti gledalčevi interpretaciji. Bo ob nadaljnjem druženju s Cero, edinim očetovskim likom, ki mu je v tem odmaknjenem okolju na voljo, prevzel njegove karakteristike in postal sin svojega očeta? Ali pa bo ob poznavanju svojih temnih korenin prekinil cikel mizogine agresije in utrl pot novi generaciji moških?