



Nina Cvar

# Filmske freske živih mrtvecev

## Adžami in kartografija stvarnosti

» Z Adžamijem smo skušali pokazati, kako različne perspektive trčijo skupaj in kako se iz tega rojeva nasilje,« je v intervjuju za MMC RTV Slovenija<sup>1</sup> pojasnil Scandar Cop-ti, ki se je skupaj z Yaronom Shaniem podpisal pod scenarij in režijo *Adžamija* (Ajami, 2009), letošnjega nominiranca Ameriške filmske akademije za tujejezičnega oskarja. Poskus kalejdoskopskega filmskega izreza sodobne palestinsko-izraelske realnosti, ki bi jo bilo moč povzeti kar s punkovskim sklicem »No Future« tako temelji na sistemu filmske reprezentacije, ki skuša ubežati kakršnemu koli moraliziranju, torej diskurzu, ki javni prostor sterilizira, s čimer pa ga ne le oropa njegove zmožnosti proizvodnje emancipacijskih točk odpora, temveč o Drugem proizvaja celo takšne strategije govora in gledanja, da le-tega popolnoma dehumanizirajo – ga zvajajo na golo oziroma ničvredno življenje.

Sledeč konceptualnemu zastavku, za katerega se zdi, da bi ga lahko med drugim označili tudi kot poskus kritike globalne javne sfere, ujete v spektakel izrednega stanja in proizvodnje narativ, ki nebstveno delajo za bistveno oziroma bistveno potiskajo v ozadje, avtorja oblikujeta mozaično scenaristično sestavljenko, v kateri

prepletata različne subjektivne pozicije. Te sovpadajo z osrednjim motivom filma, to je golo preživetje v Adžamiju, četrti Džafe, sinonimu za človeško bedo ekonomsko-socialne mizerije, kjer o tem, kdo bo preživel oziroma kdo bo prepuščen smrti, tako rekoč odloča nonšalanca življenjskih naključij, pa tudi suveren kapital, utelešen v heterogenih razrednih pozicijah, ki jih ne nazadnje podpisuje prav etnična oziroma verska pripadnost.

Tresoča kamera »iz roke«, dinamična montaža, ki ustreza razklenjeni naraciji, snemanje na avtentičnih lokacijah ter delo z naturščiki skuša kar najbolj prepričljivo, veristično beležiti usode ljudi v svetu, kjer je smrt neobhodni del vsakdana. S strategijami cinévéritéjskega portretiranja film dosega fizično bližino s snemano realnostjo, v vidno, na sledi zavezanosti humanističnemu idealu, pa nekompromisno postavlja križeva pota posameznikov, vendar brez prisotnosti melodramatične identifikacije s posameznimi liki. Ti karakterno sicer niso natančno razdelani, a slednje niti ni v interesu ustvarjalcev filma. Hitrost mimohoda nastopajočih likov namreč ustreza frenetični realnosti palestinsko-izraelskega vsakdana, terorju večnega izrednega stanja, ki z destrukcijo preti prav na vsakem koraku. Zavaljo slednjega je mestoma težko slediti zgodbam številnih predstavljenih likov, morebitnemu kaosu pa se ustvarjalca

»Z Adžamijem smo skušali pokazati, kako različne perspektive trčijo skupaj in kako se iz tega rojeva nasilje.«

skušata izmakniti z rabo stalnega pripovedovalca v *offu*, dečka Nasrija – ta deluje kot trpka otroška priča človeškemu brezupu – in posamičnih poglavij, vzpostavljenih skozi mednapise.

Četudi tovrstna narativna fragmentiranost popolnoma ustreza vizualizirani realnosti, ki jo navsezadnje lahko razumemo kot primer metafore za golo življenje posameznika v izrednem stanju, prepuščenega na nemilost suverena, ki samovoljno odloča o njenem oziroma njegovem življenju, pa se le zna zgoditi, da se v njej izgubimo. Res pa je, da lahko tovrstno izgubo razumemo kot še eno potrdilo omenjene metaforične podmene *Adžamija*.

<sup>1</sup> V: Ana Jurc, *Ni me presenetilo, ko so me v parlamentu ozmerjali za terorista*, <http://bit.ly/13R7Z6>, 16. maj 2011.



Pravzaprav se zdi, da so številna ekrani-  
zirana gledišča docela kritični komentar  
na razmere v tem delu sveta, z uporabo  
reprezentacijskih strategij, ki aludirajo na  
prepoznavno, konec koncev na že povsem  
globalno kodificiran tip specifično estetsko  
motiviranega realizma, katerega morda še  
najbolj tipičen predstavnik je *Božje mesto*  
(*Cidade de Deus*, 2002, Fernando Meirelles  
in Kátia Lund), pa se film postavi na global-  
ni zemljevid politike estetike.

A čeravno izbira tovrstnega reprezenta-  
cijskega tipa ustvarjalcem *Adžamiji* omo-  
goča, da prevpraševano tematiko pozici-  
onirajo v globalno kartografijo stvarnosti,  
s čimer seveda jasno zarišejo tudi lastno  
predstavo o obstoječi karti sveta, pa se le

ne moremo znebiti nekoliko nadležnega  
vtisa o še eni repetitiji že znane forme film-  
skega pogleda, ki svojo uspešnost stavi na  
preverjen pripovedni obrazec globalizirane  
estetike. Po drugi strani pa si le moramo  
priznati, da izbira pričujoče reprezenta-  
cijske strategije funkcionira na drugačen  
način kot na primer v *Božjem mestu*. Če  
slednjemu filmski kritik Cléber Eduardo  
na primer očita, da zaradi uporabe fra-  
gmentirane, tako rekoč videoklip estetike,  
film socialno neenakost reprezentira kot  
povsem ločeno od kakršnega koli politič-  
nega in zgodovinskega konteksta<sup>2</sup>, smo v

2 Cléber, Eduardo v *An Ethic of the  
Esthetic: Racial Representation in Brazilian*

*Adžamiju* priča drugačnemu strukturiranju  
zgodbe. Njena premestitev se namreč zgo-  
di prav v tem, da kamera neumorno spre-  
mlja življenja ljudi, ki jim je pripisan status  
živih mrtvecev, kot je to v svojem članku  
z naslovom *Necropolitics* lucidno definiral  
Achille Mbembe<sup>3</sup>.

*Cinema Today*, Emanuelle K F Oliveira,  
e-Journal of Luso-Hispanic Studies, vol. 4  
(2008), Vanderbilt University, <http://bit.ly/iCFYXp>

3 Mbembe, Achille. *Necropolitics*,  
Duke's Institute for Critical US Studies, <http://bit.ly/rVwgN>