

Joaquin Jordá

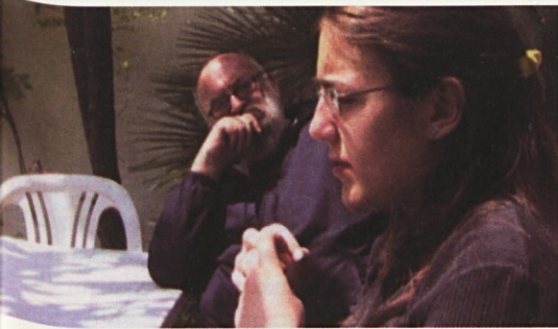
družbenih institucij – sodstva, zdravstva in psihiatrije, šolstva, političnega zastopstva, medijev: *About Children* (De nens, 2004) je obsodba vloge, ki so jo odigrali mediji in lokalne oblasti pri ekonomskem čiščenju stare barcelonske umetniške četrti Barrio Chino² (dandanes znane kot Raval), iz katere so pohlepni lokalni oblastniki s kriminalnimi manipulacijami v začetku devetdesetih pregnali revne stanovalce, da bi zaslužili z nepremičninskimi špekulacijami in mesto »očistili« za turiste. Poetično variacijo predstavlja Jordino edino video delo, *Literature of Exile* (Literaturas del exilio, 2005), tapiserija usod, pričevanj, spominov in destinacij različnih katalonskih intelektualcev in umetnikov, ki so med državljansko vojno emigrirali v Francijo, ZDA in Južno Ameriko, kjer so delili specifične izkušnje izseljenskih identitet. V bogastvu in melanholični lepoti glasov iz preteklosti, s katerimi Jordá v sedanjosti napolnjuje prizorišča njihovih življenj, je *Literature of Exile* hkrati tudi nadaljevanje filma *The Hunter's Job* (Encargo del Cazador, 1990), Jordinega posvetila umrlemu prijatelju in soavtorju njegovega prvenca, Jacintu Estevi, režiserju, arhitektu, slikarju in lovcu na velike živali, »diletantu, ki je vse, česar se je lotil, izpeljal še kar dobro«, kot se ga spominja neki prijatelj. Film je poetična detektivka brez zločina, izbrusen kristal, v katerem se prelamljata preteklost in sedanjost, ekscentrična Jacintova podoba ter povsem kontradiktorni spomini njegovih prijateljev, znancev,

žena ... *Homage* »divjemu lovcu« je rekonstrukcija individualne zgodovine, ki zastavlja več vprašanj kot odgovorov, še toliko bolj, ker Jordá film »izkoristi« tudi za to, da poda svoje videnje viharnega obdobja s konca šestdesetih, barcelonske šole, svoje generacije ... *homage*, ki je dobrih dvajset let pozneje zaznamovan z dvomi in deziluzijo nad vlogami, ki jih številni, nekoč progresivni umetniki ter intelektualci dandanes igrajo v zavetju neoliberalne kulturne samozadostnosti.³

A če kljub temu skozi Jordin objektiv življenje Jacinta Esteve in sledovi njegovega časa delujejo kot popolna borgesovska uganka, katere rešitev se skriva že v samem vprašanju, je druga rekonstrukcija, ki se je Jordá po daljšem premoru poloti v *Monkeys Like Becky* (Monos Como Becky, 1999), občutno manj igriva in poetična – njen »junak« je Egas Moniz, portugalski nevrolog, nobelovec in zaslužni »pionir« postopka hitre lobotomije, katerega tradicija je dandanes, milo rečeno, sporna. Še toliko bolj v zgodovinski luči dejstva, da je bil Moniz ugleden znanstvenik salazarjevega fašističnega režima in da je njegova praksa »dokončne rešitve« mentalnih obolenj pravzaprav mejila na evgeniko. Jordin kritični vpogled v ustroj institucionalnega fašizma, na njegov prezir do človeških življenj, je še toliko bolj neizprosno ob dejstvu, da z *Monkeys Like Becky* postane pacient tudi sam – istega leta namreč doživi notranjo možgansko krvavitev, ki sčasoma preraste v trajno okvaro, v stanje, ki ga medicina imenuje

aleksija, nezmožnost branja in prepoznavanja znakovnih sistemov.

Zdi se paradoksalno, da prav s tem hendikepom – navkljub težkim preprekam, ki mu jih je nedvomno zastavil pri filmskem delu – Jordin opus od konca devetdesetih dalje zasije v povsem novi luči, prežet z lucidnostjo in distanco nekoga, ki je tako rekoč izstopil iz življenja in se vanj nato ponovno vrnil. Kjer je bila Jordina kinematografija šestdesetih brezkompromisno angažirana in odločena, da z vsakim filmom sesuje ustaljeno lagodnost filmskih reprezentacij, se odslej zdi pomirjena in pripravljena sklepati kompromise s filmskim dispozitivom *per se*, zato da bi lahko o družbenih protislovjih spregovorila na jasen, dostopen in demokratičen način. Specifični hendikep je v tem smislu za Jordo skorajda privilegij, posebna danost, ki jo je potrebno deliti s svetom, se truditi za drugačen in poetičen diskurz o bolezni, v katerem ne bo prostora za strah ali predsodke: »Ne zmorem več poimenovati znaka z besedo. Zelo sem ponosen, kajti takšnih nas je malo. V večini primerov ostanejo bolniki pri takšni okvari namreč nepremični. Sam sem imel možgansko krvavitev, ki je povzročila agnostično aleksijo oziroma težave pri prepoznavanju stvari. Pomešam lahko, na primer, kamelo in zobno krtačko. A to mi prinaša tudi izjemen občutek svobode in me zelo osrečuje. Aleksija mi sicer preprečuje, da bi povezal besedo, ki označuje neki predmet, s samim predmetom, zato sem se prisiljen



Zgoraj in spodaj: *Beyond the Mirror*



Twenty Years are Nothing (Veinte años no es nada, 2004)

zatekati k okornim parafrazam ...«

Nujnost Jordinega opusa je predvsem tudi nujnost nenehne ustvarjanja, nujnost prevajanja intimnih dogodkov v občo družbeno sfero in nazaj, nujnost omejenih sredstev, ki narekujejo revolucionarne rešitve. Hkrati tudi nujnost nenehne reinvencije, dialektičnega razvoja, ki se ne zaustavlja pri dogmatskih resnicah in ne pristaja na lažne odločitve, temveč si vselej prizadeva za prostor emancipacije, bodisi individualne ali družbene. Vrhunec te dialektične nujnosti v Jordini kinematografiji nedvomno uteleša *Numax Presents (Numax Presenta, 1979)*, film-kolektiv, ki hkrati označuje konec prvega Jordinega filmskega obdobja, z velikimi premori trajajočega od konca šestdesetih do osemdesetih: delavci Numaxa, majhnega obrata bele tehnike v Barceloni, se odločijo, da bodo po stečaju upravljanje s produkcijskimi sredstvi kljub nasprotovanju starih in novih lastnikov vzeli v svoje roke. Jordá beleži dolga in napeta pogajanja, v katerih si delavci izborijo nekakšno obliko samoupravljanja, le da bi na koncu ugotovili, da so pravzaprav siti duhamornega dela za tekočim trakom, zato se raje preusmerijo v kmetovalstvo, odidejo študirat, igrat v rock band ... Jordá je z njimi solidaren do samega konca, ko se z velikim slavljem poslavljajo od preteklosti izkoriščanja – četudi se dobro zavedajo, da gredo naproti novim, drugačnim oblikam odvisnosti in da je dni splošne delavske solidarnosti nepreklicno konec – v trenutku

ekstatične utopije, ko se zdi, da lahko filmska reprezentacija postane del dejanskega političnega akta in ne le tistega, ki ga ustvarja sama. Nujnost tovrstne direktne participacije in solidarnosti, ki je sestavni del Jordine filmske politike, je morda tudi največji izziv, ki ga je zgodovina sodobnega angažiranega filma zastavila načelom dokumentarne observacije in distance: Jordá je vselej najprej sogovornik in prijatelj, šele nato tudi režiser in avtor – ena izgubljenih skrivnosti njegove kinematografije je to, kako v obeh vlogah ohranjati politično integriteto in nedeljivo spoštovanje do protagonistov.

Najčistejši dokaz obojega je verjetno prav njegovo zadnje delo, ki ga zaključile nekaj ur pred tem, ko se 24. junija letos konča tudi njegov dolgotrajni boj z boleznijo. *Beyond the Mirror (Más allá del espejo, 2006)* je, podobno kot *Numax Presenta*, kronika kolektivnega boja, le da namesto delavcev v njem nastopajo bolniki z različnimi oblikami možganskih okvar, vključno s samim Jordó. V vmesnih sekvencah, ki simbolično uravnavajo in komentirajo potek filma, se v božanski partiji figure protagonistov premeščajo po velikanski šahovnici na terasi ob idilični morski obali, od koder potovanje vodi le še v onostranstvo: ko se njihove uode razpletajo, figure preskakujejo polja, izpadajo iz igre (in filma) ali napredujejo v višje figure (premagujejo bolezen). Enigmatična struktura, ki hkrati zrcali zgodovine, potovanja in razmerja med individualnimi

bolniki, je na določen način tudi spoj obeh koncev avtorjevega opusa: srečanje med Jordó, ikonoklastom barcelonske šole, in Jordó, ki se trudi razbite znake znova sestaviti v smiselno celoto. Prvi je zmožnost označevanja in pomenjanja filmu odrekal, drugi poskuša prav z njegovo pomočjo to zmožnost na novo odkriti pri samem sebi.

[1] Kronologije filmskih in umetniških gibanj so vselej lahka tarča konkurenčnih interpretacij zgodovine, a v primeru barcelonske šole je varno reči, da se je njena kolektivna dinamika po Francovi smrti *prerazporedila* v konkretne estetsko-politične angažmaje, ki jih je zahtevalo obdobje oblikovanja demokratičnih oblasti in civilne družbe.

[2] Manj eksplicitno, a zato nič manj relevantno perspektivo na gentrifikacijo Ravalu ponuja *V Izgradnji (En construcción, 2001)* Joséja Luisa Guerína, v marsičem enega najpomembnejših španskih režiserjev zadnjih let. Hkrati sta Jordá in Guerín kot predavatelja na univerzi Pompeu Fabra zaslužna tudi za izobrazbo novih generacij: med deli, ki nosijo pečat obeh avtorjev, lahko omenimo vsaj *El Cielo gira (2004)* dokumentaristke Mercedes Álvarez.

[3] Zanimivo je, da je Pere Portabella, drugo ključno ime barcelonske šole, istega leta posnel svoj zaenkrat zadnji film *The Bridge of Warsaw (Pont de Varsòvia, 1990)*, ki ponuja tako rekoč identična spoznanja in razočaranje nad vlogo kulturnih elit, ki so se formirale v šestdesetih letih. Prijateljstvo med Jordó in Portabelló je sicer s prekinitvami trajalo od leta 1965, ko sta skupaj zasnovala dva, nikoli realizirana scenarija.