

FILMAR RAZPETOSTI

Dušan Rebolj

Neil Jordan in njegovi
iracionalni kraji

Neil Jordan je s prvcencem *Angel* (1982) razjezil pisateljske kolege, ker je zapustil romanopisje in se posvetil filmu; filmskim ustvarjalcem se je zdelo za malo, da se romanopisec sili z režijo; irska filmska javnost mu je zamerila tudi, da je bil njegov prvenec prvi film, ki ga je financirala novoustanovljena Irska filmska komisija¹ – ker da je bil varovanec Johna Boormana,² angleškega priseljenca, ki je kljub svoji narodnosti postal njen prvi predsednik; na Irskem so ga kritiki karali, češ da je s filmom tratil denar davkoplačevalcev, da je Irce upodobil kot obsedence z atavističnim nasiljem in da je tako zgolj podkrepil kolonialne stereotipe o svojih sonarodnjakih; za povrh je *Angela* – pripoved o saksofonistu Dannyju, ki se pripadnikom neimenovane paravojaške združbe serijsko maščuje za umora svojega menedžerja in gluhoneme najstnice – pohvalila večina angleških recenzentov.

Film je bil tako odmeven, da je producent David Puttnam Jordanu ponudil režijo filmske adaptacije romana *Cal* Bernarda McLavertyja. Jordan v predgovoru k dnevniku s snemanja biografije *Michael Collins* (1996) pripoveduje, da je Puttnamu pisal z naslednjim predlogom: zgodbo o fantu iz Derryja, ki je zaljubljen v vdovo policista, pri umoru katerega je sodeloval, bi nekoliko spremenil. Ljubezen v Jordanovi različici ne bi bila polna trpljenja in krivde, temveč bi se iztekla v srečen konec. Izkazalo bi se namreč, da je šel vdovi soprog na jetra in da jo je fant pravzaprav odrešil.

Samopodoba

Tako vsebina *Angela* kot predlagani popravi McLavertyjevega romana – Puttnam mu ni niti odpisal – kažejo na poglobitno značilnost pripovedi, ki jih Jordan piše in režira. Izhaja iz izkušnje odraščanja v Republiki Irski v 50. in 60. letih, preden se je gospodarsko in ideološko odprla.³ Med drugim zato, ker je spremljal porodne krče sodobne Irske, se zaposluje z minevanjem in s preobrazbo izročil in identitet ter z razpetostjo likov, ki medtem ko izstopajo iz okvirov enega izročila oziroma identitete, že skušajo izumiti novo.

1 Irish Film Board oz. Bord Scannán na hÉireann.

2 Jordan je sodeloval pri pisanju dialogov za Boormanov *Excalibur – meč kralja Arturja* (*Excalibur*, 1981) in režiral dokumentarec o snemanju filma.

3 Homoseksualnost so na Irskem dekriminalizirali leta 1993, ločitve pa so z ustavnim amandmajem dovolili šele leta 1996.

Te preobrazbe in tipanja so v njegovih filmih redko le melodramatičnega značaja. Jordana privlačijo zgodbe, »ob katerih mora občinstvo spremeniti svoj zorni kot. (...) Vedno gre za situacije in like, ki tvoja čustva pripeljejo na kakšen iracionalen kraj – kjer moraš prevprašati svoj čut za to, kaj je prav in kaj narobe.« Tako je v času največje zaostritve odnosov med severnoirskimi republikanci, lojalisti in britansko vlado,⁴ ko je javnost razpravljala o nacionalni suverenosti, političnem statusu zaprtih paramilitarcev in odzivih na terorizmu, posnel film »o golem eksistencialnem dejstvu pokončanja drugega človeka. To je v okvirih tedanjega političnega dialoga na Irskem povzročilo precej težav. Tega ni hotel nihče videti.«⁵

Tisto, česar ni hotel nihče videti, je bilo torej konkretno, posamezno ubijanje, brez spremljave velikih pripovedi o zgodovini in naciji, s katerimi so šušmarile strani, vpletene v spor na Severnem Irskem oziroma v Ulstru. Estetski vtis teh pripovedi je stoletja napajal irsko pripovedništvo in pesništvo (in obratno). »Zdi se, da ne pripadam kulturi, ki bi stvari gledala,« pravi Jordan. »Pripadam kulturi, ki jih sliši. To je bilo očitno že, ko sem odraščal, in še vedno je tako.« Prav vzajemni krepitvi irskega pesništva in politične ideologije je Jordan ironično pomežiknil, ko je dal vodilnemu liku *Angela* ime Danny. Danny Boy, skladba, ki jo protagonist filma gode na saksofon, sodi med najbolj znane in med mnogimi Irca najbolj priljubljene popevke o mladih fantih, ki odhajajo v vojno. Konstrukcijo naroda, rojenega iz ene vstaje za drugo ter vekomaj prekaljenega v krvi, med drugim podpira posplošujoči in enotnost ohranjajoči učinek uglasbenega, zapetega, skratka *slišanega*. Tej prividni poenotenosti se je Jordan uprl. V filmskem mediju, v mediju, ki upodablja in zato konkretizira, je pokazal, nad kakšno razdejano grudo plapolajo sektaške zastave.

Jordan Dannyja vodi skozi vse bolj razkrojeno krajino, dokler ga na koncu ne pripelje na kraj umorov, ki ju vseskozi maščuje. Toda nekdanja plesna dvorana je zdaj ožgana lupina. Maščevanje, bodisi iz političnih bodisi iz kakšnih drugih vzgibov, storilca vedno vrne k samemu sebi, le da sta on sam in okolje, v

4 Med drugim gladovnih stavk, ki jih je Steve McQueen upodobil v *Lakoti* (*Hunger*, 2008).

5 Navedek je iz intervjuja z Jordanom iz revije *Sight & Sound*, junij 2013.



Angel

katero posega, vse bolj opustošena. Jordan se v že omenjenem uvodu v filmski dnevnik spominja, kako sta se z ženo nekaj let pred snemanjem *Angela* iz Londona vračala v Dublin pokopat njeno teto, ki je umrla v bombni eksploziji. Na trajektu sta spoznala več ljudi, ki so šli domov po podobnih opravkih. »Se vedno se spomnim ogromne Dublinčanke s slamnatimi lasmi. Preklinjala je deželo, ki jo je pred dvajsetimi leti brezposelno pognala v Anglijo, zdaj pa jo je zvelkla nazaj prepoznat kup ostankov, ki so bili včasih njen oče.« Nadloge,⁶ kot se imenuje obdobje med razmahom sovražnosti v Belfastu in Derryju konec 60. let ter sprejetjem Velikonočnega sporazuma leta 1998, so dodobra skrhale izročila boja za irsko samostojnost ter njegovega vrednotenja. Tovrstnih sprevrnitev samopodobe – izročilo je navsezadnje samopodoba – ter poskusov izumiti novo je v Jordanovih filmih vse polno.

Razpeti Rea

Izumitelj neke nove ali za svoje okolje vsaj neobičajne samopodobe je Jordanov stalni sodelavec in igralec Stephen Rea. Vrsto let je bil namreč poročen s članico »začasne«⁷ irske republikanske armade Dolours Price, ki je leta 1973 sodelovala v bombnem napadu na Old Bailey, osrednje angleško in valižansko kazensko sodišče v Londonu. Tudi Rea je po političnem prepričanju republikanec, a je vsaj nominalno protestant, kar je pomenilo, da je bil v kontekstu Severne Irske (oba z ženo sta bila iz Belfasta) precej nevsakdanji



Volčja družina

krizanec. Tako je bil biografsko kot nalašč za like v tranziciji, kakršne mu je v svojih zgodnejših filmih – v *Angelu*, *Volčji družini* (*The Company of Wolves*, 1984)⁸ in *Igri solz* (*The Crying Game*, 1992) – namenjal Jordan.

Kot smo pokazali, se Danny v *Angelu* z maščevalnim pohodom navznotraj in navzven iztrga iz občestva, ki s pripovedmi o lastni veličini in zgodovinski upravičenosti normalizira in posvečuje morilska dejanja. V še bolj vročičen klobčič prehodov in preobrazb je zapleten mladi ženin, lik iz ene od povesti, ki se nizajo v *Volčji družini*. Prvič, v okvirih Evrope pred razsvetljenstvom – Evrope, ki je rodila pripovedi, preoblikovane v literarni predlogi filma⁹ – je stigmatiziran kot »popotnik«, se pravi kot Rom. Babica, nosilka tradicije in vseh njenih tabujev, pripoveduje vnučinki zgodbo o njegovi poroki z mlado vaščanko in ga oblepi z ustreznimi etiketami tujosti, nedostopnosti, mračnosti in nestanovitnosti. Toda mnogo bolj kakor s »popotništvom« je vse to zvezano z njegovo seksualnostjo in s spolom. Preden z nevesto užije zakonsko zvezo, pod vtisom polne lune zbeži od hiše, ker da ga »kliče narava«. Čez leta odsotnosti, med katerimi se je nevesta znova poročila misleč, da so ga požrli volkovi, se vrne k njej, jo ozmerja s kurbo ter se od jeze spremeni v zver; nevestin novi mož ga še pravi čas obglavi. Ko se besna volčja glava v golidi mleka preobrazi nazaj v pomirjeno človeško in se nevesta nad njo znova razneži,¹⁰ ji soprog

8 Oba slovenska prevoda naslova, *Volčja družina* in *Volčja družina*, sta povsem neustrezna. Glede na vsebino, ki se tiče deklisnega zorenja ter prvega srečanja deklet z lastno in moško seksualnostjo, bi se pravilen prevod glasil denimo *Volčja družba*, *Družba volkov*, *V družbi volkov* ali kaj podobnega.

9 Gre za predelave povesti, zbranih v knjigi *Krvava kamra* (*The Bloody Chamber*, 1979) Angele Carter, tudi soavtorice scenarija. Jordanov film najbolj temelji na tisti povesti, po kateri je dobil naslov ter s katero se Carterjeva vrača k predgrimmovski motiviki in neizgovorjenim implikacijam Rdeče kapice.

10 Moški in ženska sta zapletena v igro vlog širokorsne matere ter egocentričnega otroka, ki ga je



Neustrašna

ljubosumno primaže klofuto. Torej: moških, uči babica, se je treba bati in varovati, ker jih živalska natura vleče od ognjišča, hkrati pa zahtevajo, da ženske zanje vseskozi in kljub vsemu ohranjajo ogenj.

Zanimivo je, da babičino stališče (kljub tradicionalnim svarilom pred moško seksualnostjo) dotlej vsaj približno sovпада s kritiko patriarhata. Patriarhalni red je v biti skorumpiran, ker njegovi »vladarji« lažejo o ženskah, predvsem pa o samih sebi. Daleč od tega, da bi bili poroki za varnost in spodobnost žensk, ne morejo jamčiti ničesar, saj venomer begajo med nasprotujočimi si vlogami in pripadnostmi. Še njihovo nasilje sploh ni sistematično, pač pa je arbitrarno in pogojeno z opisano nestanovitnostjo. Patriarhat je torej privid, moški pa je v okvirih lastnega reda – v občestvu, ukrojenem po svoji meri – hibridni spaček in izobčenec.

Jordan in Carterjeva pokažeta pot iz zagatne vpetosti v arbitrarna in okostenela izročila: na koncu protagonistka Rosaleen prevzame volčjo podobo in z volčjim drugom pobjegne pred babičinimi zgledi. Torej bi bilo v *Volčji družini* volčjost morda zmotno razumeti le kot nebrzdano, neopredeljivo moško in žensko seksualnost. Pravilneje bi bilo v njej videti pripoznanje človekovega (tudi) seksualnega značaja, *kakršen koli že je*.

Pripoved scenarista skleneta s spotikom lastne strukture. Do konca se nam zdi, da gledamo niz utrinkov iz sanj spečega dekleta. Nenadoma pa začnejo volkovi, znanilci sprememb in preroda, množično vdirati prav v družinsko hišo dekleta, ki se mu vse skupaj sanja – ne da bi se deklet zbudilo. Torej je vsaka nakazana rešitev podvržena premenam, sanjska in neobstoja, človeški in kulturni značaji pa so nenehno razpeti med svojo preteklo in prihodnjo fazo.

mogoče še v trenutkih največje razjarjenosti in prevzetosti s samim sabo nevtralizirati z mlekem.

6 The Troubles.

7 Provisional IRA. Gre za eno od dveh frakcij, na kateri se je leta 1969 razcepila dotlej enotna, iz tradicije velikonočne vstaje izhajajoča IRA. Med Nadlogami je bila glavna zagrešiteljica sektaškega nasilja na republikanski strani. Druga frakcija, »uradna« IRA (Official IRA), je bila v tistem času izrazito marksistična in je nasilju nad lojalisti oporekala, češ da bo razdvojilo irski delavski razred – čeprav so lojalistične paravojaške formacije, ki so napadale katoliške sosese v Belfastu in Derryju, novačile člane večinoma iz delavskih slojev.

Neobstojnost obojih identitet, političnih in seksualnih, je glavna tema *Igre solz* in z njo se zopet ubada Stephen Rea. Jordan je po lastnih besedah iz že navedenega intervjuja hotel posneti film, »ki bi se začel s specifičnimi političnimi okoliščinami tistega časa, nato pa bi svoj lik popeljal na področje, ki bi zamajalo sam temelj te politike.« Tako je Rea zaigral Fergusa, pripadnika IRE, ki ga v osebno krizo pahne srečanje z zajetim britanskim vojakom Jodyjem in kasneje, v Londonu, z njegovim dekletom Dil. Medtem ko Fergus straži Jodyja, se z njim spoprijatelji in ga izgubi, ko ga po nesreči ubijejo britanske sile, ki napadejo skrivališče Fergusove republikanske enote. Fergus pred napadalcami pobegne in odpotuje v London. Tam spozna Dil in skuša z njeno pomočjo razčistiti vse večje notranje dvome, hkrati pa se otepa poskusov nekdanjih soborcev, da bi ga spet vpletli v vojno. Vse globlje razmerje z Dil ga prisili, da se na novo opredeli do lastnega seksualnega značaja in spolne vloge, preko razhoda z nasilnimi republikanci pa se skrha njegov odnos do upravičenosti političnega nasilja.

Postmoderna gotika

Pri Jordanu se raziskovanje in izumljanje identitet dogaja v žanrskem kontekstu, ki ga filmska teoretičarka Maria Pramaggiore, avtorica obsežne študije o njegovem delu, imenuje »postmoderna gotika«. Gotika naj bi se v Jordanovih filmih in romanih uveljavljala »skozi pripovedi o smrti in izgubi, v katerih duhovi, zveri, pošasti, dvojniki in alter egi strašijo moške like ali pa se le-ti vanje spreminjajo.«

Gotika, pravi Pramaggiorejeva, se je kot irska in angleška podzvrst romantične literature upirala tradiciji razsvetljenstva. Med drugim tako, da je razsvetljenski ideji napredka v linearnem času postavljala nasproti pojem krožnega časa. Izražale so jo pripovedi o vračanju duhov – znanilcev preteklih grehov ter prekletstva z njimi. Velik del gotske literature govori o protagonistih, ki jim preteklost greni življenje in jih žene v norost. Jordan je motiv takšnih duhov vključil v *Grajske duhove* (High Spirits, 1988). Toda izraziteje kakor v tej komediji, katere udarnost in sporočilnost je okrnilo vmešavanje producentov, se opisano načelo kaže v mnogih njegovih filmih, kjer nadležna, vztrajna preteklost ni zakrinkana v prisposodbo duha, temveč lahko za svojevrstnega duha štejemo kar njo samo – izraženo v spominu na mrtve,

v krivdnih čustvih, v zamolčanih dogodkih, v željah po maščevanju. »Igro solz,« piše Pramaggiorejeva, »je Jordan zajel iz gotske tradicije v tolikšni meri, kolikor je Fergus oblegan protagonist, ki odtava daleč od doma iskat način, da bi iz sebe izgnal (Jodyjevega) duha, ki ga je obsedel.«

Borgijce v istoimenski televizijski seriji (The Borgias, 2011–2013) – Jordanovi upodobitvi papeževanja Rodriga Borgie, papeža Aleksandra IV. – obsedajo duhovi pobitih, izdanih in premaganih nasprotnikov. Med temi izstopajo izgnani kardinal Giovanni della Rovere, forlijska grofica Caterina Sforza in seveda Rodrigov sin Juan, ki ga umori brat Cesare. Rodrigo Cesarejevo razlago, da je bratomor storil v dobro družine, sprejme in jo s tem ovrže: med dovoljenimi sredstvi za ohranjanje vtisa družinske neoporečnosti je celo morjenje najožjih družinskih članov. Kakor patriarhat v *Volčji družini* je red, upodobljen v *Borgijcih*, lastno protislovje. Serija kaže trenje lažnih identitet, izhajajočih iz izročil fevdalizma, družinskega nasledstva in katolištva. V vsa ta izročila je zakrinkano golo hlepenje po moči, Rodriga in njegovo družino pa omenjeni duhovi ovirajo pri prizadevanjih, da bi uspešno nosili krinke.

Medtem ko so duhovi, ki preganjajo Borgijce in Fergusa, prisposodbe preteklosti, ki napada sedanost, je Jordan v trilerju *Neustrašna* (The Brave One, 2007) z vpeljavo gotskega motiva dvojnika poudaril hrbtno plat istega procesa. Protagonistko in antijunakinjo filma bega lastno stapljanje s srhljivo dvojnico, ki deluje kot prisposodba za – film je tematsko soroden *Angelu* – vdor nasilja v prej miroljubni subjekt. Erica Bain je radijska napovedovalka, ki si po tem, ko ji tolpa v Central Parku ubije zaročenca in ukrade psa, omisli pištolo in začne po newyorških ulicah kaznovati zločince. Dozdeva se ji, da se je z vsakim kaznovalnim dejanjem bolj polasti nova, tuja osebnost, ki jo imenuje Neznanka. Če sta duhova Jodyja in Juana prisposodbi za preteklost, ki zalezuje sedanost, je nastop Neznanke podoba sedanosti, ki se otepa preteklosti.¹¹

11 Ericin preplet z Neznanko je izid nekega spopada s preteklostjo, iz katerega je edina pot ponovna samoopredelitev. A tokrat se samoopredelitev izteče mnogo bolj kočljivo kakor v *Angelu*. Jordanova dramaturgija namreč potegne gledalca v hujšo moralno dvomnost, saj je pridih zadoščenja ob maščevanju v *Neustrašni* neprimerno močnejši.

Upodabljanje preteklosti kot duha oziroma njenega izida kot dvojnika je med glavnimi kazalci, da Jordanova gotika ni le gotika, temveč je tudi postmoderna. Ustreza namreč ugotovitvi Marka Edmundsona, da je »eden od kritiško pomembnih vidikov postmoderne gotike (...) raba gotskih elementov izven konteksta grozljivke.«

Maria Pramaggiore trdi, da je postmoderna tudi Jordanova »nagnjenost do kršenja reprezentacijskega okvira«, zaradi katere da zavrača avtoriteto filmskega realizma. Neprijeten, a zgovoren primer so naravnost debilni kadri bega iz zapora v burki *Nisva angela* (We're No Angels, 1989), predelavi izvirnika iz leta 1955, za katero je scenarij napisal David Mamet. Manj moteč in neprimerno učinkovitejši primer je število nasilnih situacij, na katere po naključju naleti Erica Bain. V *Neustrašni* se Bloombergov New York, vzor počiščenosti ter premočne vladavine zakonov in predpisov, sprevrže nazaj v anarhično, mračno prostranstvo iz Scorsesejevega in Schraderjevega *Taksista* (Taxi Driver, 1976).

Sorodnost *Neustrašne* s *Taksistom* se s tem ne konča, tako kot nerealističnost ni zadnji znak postmodernizma v njegovem delu. Le-to se večkrat skliče samo nase, na svojega ustvarjalca oziroma ustvarjalce ter na tuja filmska dela. *Neustrašno* lahko mirno gledamo kot *Taksistov* zrcalni odsev. Dež še vedno ni spral gnoja z ulic, toda tokrat si Jodie Foster, nosilka glavne vloge, pomaga sama. In spotoma reši še nemočno, pasivno prostitutko, kakršno je igrala v *Taksistu*. Podoben, a še popolnejši obrat *Taksista* je Jordanova *Mona Lisa* (1986). Vodilni lik tega filma, nekdanji kaznjenelec George, je šofer prostitutke Simone – ženske, ki mu kakor Dil Fergusu razblini utvare o moškosti in njenem dejanskem odnosu ter se kakor Erica Bain sama osvobodí psihopatskih zatiralcev.

In nazadnje, Jordan z gotsko motiviko razrvanih duševnih stanj, norosti in »okrepjene subjektivnosti« pogosto povzroči postmoderni zlom avtoritete pripovedovalca. Nekateri njegovi protagonisti gredo v izumljanju samih sebe, v izpahnjenosti iz izročil in ustreznih občestev tako daleč, da je njihov pogled vse bolj skregan z dejanskim sukanjem pripovednega sveta. V tem oziru izstopata filma *Mesarček* (The Butcher Boy, 1997) in *Zajtrk na Plutonu* (Breakfast on Pluto, 2005), posneta po istoimenskih romanih



Grajski duhovi

Patricka McCaba. Kontrast med naracijo njenih blodnih protagonistov ter strašnimi dogodki, v katerih nastopata, Jordan primerja s Kubrickovima ironičnima pripovedovalcema *Peklenske pomaranče* (A Clockwork Orange, 1971) in *Barryja Lyndona* (1975). Medtem ko sta slednja z raznimi retoričnimi prijemi pripovedma vcepljala dodatno plast racionalnosti, ju osmišljala, Francie Brady in Patrick »Mucka« Braden svojih zgodb ne pojasnjujeta. Racionalnost je v *Mesarčku* in *Zajtrku na Plutonu* zožena na naš pogled, nju- no pripovedovanje pa je vseskozi posvečeno divjemu trganju družbenih in duševnih spon.

Byzantium in sklep

Byzantium (2012), Jordanov zadnji celovečerec, je po njegovih lastnih besedah nekakšen zbornik njegovih doslejnjih motivov. Pripoved je vsekakor gotska, pogojena pa je tudi s postmoderno avtorefleksivnostjo, saj je svojevrstna repriza njegovega *Intervjuja z vampirjem* (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994).

Oba filma slonita na enaki postavitvi protagonističnega para. V *Intervjuju* radoživi oziroma rado-nemrtvi Lestat med vampirje potegne žalobnega in skesanega Louisa. V *Byzantiumu* nastopata npravstveno enako zasnovani Clara ter njena človeška in vampirska potomka Eleanor, dasiravno se vampirizem v *Byzantiumu* ne prenaša z ugrizom, temveč z magičnim obredom. Oba filma sta posneta po literarnih predlogah ter scenarijih ženskih avtoric: *Intervju* po romanu Anne Rice, *Byzantium* pa po gledališki igri Moire Buffini. Oba filma imata strukturo pripovedi znotraj pripovedi: *Intervju* je kakopak zasnovan kot intervju mladega novinarja z Louisom, *Byzantium* pa kot mešanica sedanjega dogajanja ter spominov na preteklost, ki jih zvečine pripoveduje Eleanor.¹² V obeh filmih je pri-



Mona Lisa

povedovanje bistveno za zaplet in razplet, pa tudi usodno za nedolžne poslušalce oziroma bralce. V obeh se protagonisti spopadajo s starejšimi vampirskim združbami, ki so okostenele, dekadentne, reakcionarne in mizogine. V obeh nastopata izvedbi gotske graščine – v *Intervjuju* pariško gledališče vampirjev s kletjo, polno grobnic in zakopanih strahot; v *Byzantiumu* naslovni penzion, le da v njem življenjske razmere predstavljajo svojevrsten preobrat gotskega žanra. Graščak ni skrivnosten, mogočen moški, ki zasužnjuje seksualno podložne ženske, temveč seksualno dominantne ženske okupirajo graščino in sčasoma pogubijo graščaka, ki je izgubljen in šibko nič. In še najizrecnejši poklon tradiciji gotike: oba filma sta zadolžena pri liku lorda Byrona, ki je bil navdih za Polidori-rijevo novelo *Vampir* (The Vampyre, 1819) oziroma za njenega glavnega antagonistista lorda Ruthvena. Anne Rice je Ruthven služil kot izhodišče za Lestata, v *Byzantiumu* pa ima celo soimenjaka.¹³

Najtrdneje pa je Jordan umestil *Byzantium* v svoj celotni opus s tem, da je dogajanje postavil v obmorsko letovišče. Namreč, z izostritvijo tistih potez, ki omogočajo postavitev Jordanovih del v kontekst gotike in postmodernizma, je moč do neke mere pojasniti tipično razpoloženje, ki preveva največ njegovih filmov. Ker je Jordan ob-

ni in Clarini samoopredelitvi, a ni dezorientirano kakor pripovedovanje v *Mesarčku* in *Zajtrku na Plutonu*.

¹³ John William Polidori, sicer Byronov zdravnik, se ni opiral le na Byronovo osebnost, temveč tudi na njegovo nedokončano delo *Fragment of a Novel* (1819), v katerem je bilo glavnemu liku ime Augustus Darvell. V *Byzantiumu* se lika, ki Clara in Eleanor uvedeta med vampirje, imenujeta Darvell in Ruthven, z literarnima predhodnikoma pa ju veže tudi motiv smrti v tujini ter vampirskega povratka domov. Dodatna referenčna plast: obe deli, Byronovo in Polidorijsko, sta začeli nastajati na dopustu ob Ženevskem jezeru, preživetem v družbi Percyja Shelleyja in njegove žene Mary Shelley – avtorice, ki so jo iste počitnice navdihnile, da je začela pisati Frankenstein (1818). Ken Russell je o tem usodnem druženju posnel srhljivko *Gotika* (Gothic, 1986).



Byzantium

seden z nestanovitnostjo protagonistov in pripovednih svetov, s postmoderno igro »fluidnih in nezakoreninjenih identitet«, so njegove pripovedi ovite v sanjsko vzdušje nenehne minevanja in sprotne nostalgije.¹⁴ Ustrezno fluidnosti identitet se mnoge njihove premene v Jordanovih filmih vršijo ob rekah, jezerih in morjih. To velja za že omenjene filme *Mona Lisa*, *Nisva angela* (v katerem si protagonista vseskozi simbolično prizadevata, da bi prečkala most), *Igra solz*, *Intervju z vampirjem* (tu se je simbolika vode ter z njo povezanih sprememb še okrepila, saj je Louis človeško in dobršen kos vampirskega (ne)življenja prebil v New Orleansu), *Zajtrk na Plutonu*, *Neustrašna* in *Byzantium* ter še za neomenjene *Čudež* (The Miracle, 1990), *Vsanjah* (In Dreams, 1999), *Konec afere* (The End of the Affair, 1999), *Hazarder* (The Good Thief, 2002) in *Ondine* (2009).

Če k prisposodni vlogi vode prištejemo še nostalgičnost in praznino dotrajanih letovišč – poleg *Byzantiuma* se v njih vsaj delno dogajajo *Mona Lisa*, *Čudež*, *Konec afere* in *Hazarder* – ki sta usodno zvezani z včasih bolj, včasih manj srečnimi spomini, je vsota že znani sklep. Pretekle identitete so lahko še tako prazne, še tako utemeljene zgolj na vodi; njihove prikazni se zato iz metafizičnih globin ne zaganjajo nič manj trmoglavo ter nič manj ne ovirajo izumljanja novih.

Ne le Jordanovi liki – tudi on je kot režiser, scenarist in pisatelj, ki ustvarja v pestrem žanrskem in produkcijskem spektru, razpršen med najrazličnejšimi načini bivanja. Je filmar razpetosti, ki redno tipa po neopredeljenih prostorih, medtem ko ga od spodaj in zadaj grizeta preteklo in poreklo.

¹⁴ Ta učinek včasih podkrepi z glasbeno podlago – *Mona Lisa* in *Igra solz* si delita naslova s skladbama Nata Kinga Cola in Dava Berryja, Jordan pa z njuno vpadljivo rabo ponazarja usode svojih likov.

¹² Pripovedovanje sicer odigra bistveno vlogi v nje-