

Štirje prijatelji

(Four Friends)

scenarij: Steven Teisich
 režija: Arthur Penn
 kamera: Ghislain Cloquet
 glasba: Elizabeth Swados
 igrajo: Craig Wasson, Jodi Thelen, Jim Metzler, Michael Huddleston, Reed Birney
 proizvodnja: Arthur Penn, Gene Lasko, ZDA, 1981
 jugoslovanska distribucija: Inex film, Beograd

Kaj vse je Georgia? Osnovno določilo Georgie je spol – ženski. Toda od tega dejstva dalje – in vključno z njim – je vse naspornost; pa ne samo na strani Georgijinih treh prijateljev, ampak tudi na njeni strani. In če naj bi govorili še o značaju *happy end*, je potrebno pripomniti, da se nikakor »vse ne uredi«, kajti subjekti samo zase dojejo svoja mesta v ohranjenem neskladju nerealizirane želje.

Kakorkoli že, Pennov film-kronika – ali recimo *fussnota* k epohi, katere »avtentična« ideologija je dezorientiranost in iskanje identitete, kot velja za obdobje »terapevtske družine« (če bi rekli po Laschu¹) – izstavlja konture prostora produkcije individualnega pasivizma novodobne Amerike. V okviru te vse presplošne oznake seveda lahko govorimo o vsem, o čemer bi se nemara z velikim užitek-trudil razpisati vsak »tradicionalni« filmski kritik, ki razume svojo dejavnost kot poslanstvo tolmačenja in vrednotenja filmov za »neuke« množice. Lahko bi torej govorili o filmu kot o romanu in razlagali značaje, pri čemer se Pennov film kar ponuja takšnemu tradicionalnemu filmsko-kritičskemu postopku glede na svojo linearno narativno strukturiranost. Toda takšen pristop bi zagrešil osnovni pomen karakteriziranosti akterjev v filmu. Morda je tudi Penn sam razumel svoj film kot odsev romaneskne deskripcije fiktivnih usod, katerih funkcija je, da v danem historičnem in kulturnem okviru reprezentirajo nekakšno tipično netipičnost »usod« danega časa. Celo problem identitete (te je z veliko zamudo po eksistencialni evropski filozofiji vzbudil pozornost ameriškega intelekta) bi še bilo mogoče situirati v dispozitiv »tradicionalnega« dojemanja tega filma, ki ravno v svoji dokaj konvencionalni komunikativnosti izloča presežek, s katerim komaj vidno spodnaša njegovo narativno urejenost. Skratka, Penn je s tem filmom posredoval prepričljiv dokaz, da je avtor filma vsaj v tolikšni meri funkcijska variabla glede na produkt, kot bi morda utegnili veljati tudi obratna relacija. Dramaturška konstrukcija filma je obešena na celo vrsto elementov (recimo nacionalna določenost poveljavnega akterja Prozorja, incestuozna relacija milijonarja in hčerke, s katero se Prozor skuša poročiti itn.). Te elemente bi bilo možno na literarno-komparativistični način na dolgo popisovati, da bi v takšnem kontekstu razmerje Georgie in njenih treh prijateljev izstopilo kot zgolj erotična igra. Toda, kar v nekoliko drugačnem pogledu na ta film izstopi, je to, da je centralni zaplet filma pravzaprav funkcionalno odvečen. Zdaj lahko razumemo vprašanje, ki smo ga postavili na začetku tega zapisa in zdaj lahko nanj odgovorimo v pogojnih figurah. Georgia je gotovo čisto poseben »žariščni« objekt želje, toda že dejstvo, da jo obkro-

žajo trije prijatelji, natančno izrisuje njeno funkcijo hkratne zapore ali cenzure želje. Tako, kakor je karakter Georgie vstavljen v razvijanje naracije, je predvsem »sintaktična« interpunkcija, ki se pojavi vedno takrat, ko je nakazana kakšna od razrešitev, iz katere je Georgia izločena. Tako je v samem središču odvečnega zapleta – kot ženska v vlogi Drugega, čigar manko je konstitutiven ne samo v dramaturški konstrukciji filma, ampak tudi v tej konstrukciji pomeni točko specifičnega presežka v vsej narativni strukturi filma. V eksistencialistični optiki torej Georgia pomeni vračanje »izgube identitete«. Vendar pa v tej optiki izpade ideološki značaj tega problema. Kajti Georgia govori – razgrinja fantazmatski splet narcisoidnega projekta, ki pomeni točko, v kateri se sekajo linije akcij vseh treh prijateljev, ki so vsak po svoje določeni z izvorom: srbskim, židovskim in kratkoma ameriškim, in se v splošnem razumejo kot Amerikanci. Ideologem »being an American« v povezani z ideologem identitete, ki premošča neizrečeno bistvenost rezredne določenosti, se tako na mestu Drugega (ki ga zaseda Georgia) realizira kot kontinuirano razcepljeni subjekt, ki potem vzvratno »izstavi račun« svoje pripadnosti amerikanizmu. Niti najmanj pa ni naključje, da prav ženska v odvečnem zapletu uprizori zlom te pripadnosti. Kajti prav ženska je tudi empirično v ameriški reprodukcijski družbeni sferi zasedla mesto, ki ni več »zunaj ideologije« glede na »biološko« funkcijo. Iz tega konteksta vzet karakter pa dovolj paradoksnost, čeprav povsem razločljivo, odigra podobno vlogo kot ženska iz klasične melodrame.

K tej samo skicirani shematski obdelavi narativne in dramaturške strukture obravnavanega filma naj dodamo še kratko opredelitev njegove »filmčnosti«. Gre skratka za visoko dodelan hollywoodski produkt, ki z natančno in semantično pregledno montiranimi kadri daje vtis psihološke verjetnosti – celo v delikatni sekvenci, v kateri oče – milijonar na poroki strelja na hčerko in zeta. O nemajhnem, celo subverzivnem potencialu hollywoodske elitne produkcije za množice, katere učinek je možen prav zaradi izdiferenciranosti postopkov filmske naracije (o učinku bi ob tem filmu kazalo še kdaj kaj zapisati) pa je bilo v zadnjem času pri nas že dovolj izrečenega in napisanega.

Darko Štrajn

Opomba

1. Cf.: Christopher Lasch: Culture of Narcissism, London 1980

