

Ameriška ljubica: svoboda v pospešeni nemožnosti?

Ameriška ljubica | American Honey

leto 2016

režija Andrea Arnold

država Velika Britanija, ZDA

dolžina 163'

Andree Arnold, režiserke **Ameriške ljubice** (American Honey, 2016), se morda najbolj spomnimo po **Akvariju** (Fish Tank, 2009), sodobni različici socrealističnih dram britanskega filma iz poznih petdesetih in šestdesetih let, ki so jih snemali Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, pa tudi Ken Loach in Mike Leigh, in za katere, vsaj za tiste, nastale v šestdesetih, so značilne ostre kritike družbenih protislovij, največkrat skozi portrete jeznih mladenk in mladeničev delavskega razreda. Arnoldova, ki je v nekem intervjuju izpostavila, da tudi sama izhaja iz delavskega razreda, v svojih filmih do določene mere nadaljuje s tradicijo britanskega novega vala, ki je nekje na začetku šestdesetih deloma izšla iz *Free Cinema*, dokumentarističnega filmskega gibanja, ki se je osredotočalo na intimne svetove »malega človeka« z zahtevo po iskrenem opazovanju vsakdanje realnosti, po drugi strani pa lahko v njenem delu najdemo tudi nekaj Alana Clarka, brutalnega socrealista.

V filmih Arnoldove lahko tako vedno znova opazujemo posameznice in posameznike z družbenega roba, ki se po eni strani upirajo prav tej družbi, po drugi pa v njej vendarle uspejo najti svoj prostor – kot da bi nam želela povedati, da tudi v na videz povsem brezperspektivni realnosti vendarle obstaja možnost za vsaj individualno, če že ne sistemsko (od)rešitev. Pravzaprav se zdi, da gre za nekakšen stalni leitmotiv Arnoldove, saj lahko v z oskarjem nagrajenem kratkem filmu **Wasp** (2003), v **Rdeči cesti** (Red Road, 2006), **Akvariju** (2009) in ne nazadnje v **Ameriški ljubici** (2016) spremljamo reprezentacijo proletariata. A za razliko od prvih treh je **Ameriška ljubica** postavljena v Ameriko.

Se pa glede na specifična zanimanja Arnoldove, ki so se navezovala na britansko okolje, pa tudi na njen razvoj znotraj tradicije britanskega filma, pojavlja vprašanje, kako se je lotila vizualizacije kompleksne ameriške družbe, iz katere sama ne izhaja. V nekem intervjuju je omenila,

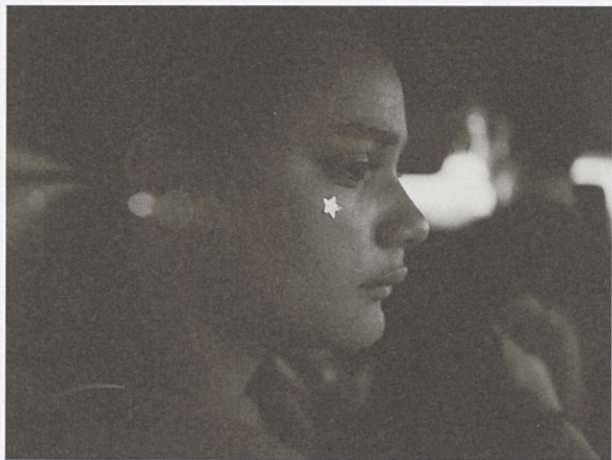


da je skušala najti lastno čustveno vez z Ameriko – če je ne bi, tega filma ne bi mogla posneti. Tudi sicer je za **Ameriško ljubico** dejala, da je mešanica vsega, kar je videla in se naučila med pripravami na snemanje filma, hkrati pa so še kako pomembno vlogo za njegov nastanek igrali vesterni in filmi ceste, ki jih je gledala kot otrok.

Oba žanra v ameriškem filmu zasedata pomembno mesto – v študiji *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western Will Wright* na primer trdi, da naj bi bilo mogoče Ameriko razumeti prav skozi vestern, medtem ko Lee Teasdale v zvezi s filmi ceste izpostavlja specifični pomen ceste za ameriško kulturo. Po eni strani omenjena žanra obdelujeta nekatere osrednje mite ameriške družbe, po drugi pa je prav skozi njuno prakso moč razbrati raznovrstne napetosti in nelagodja znotraj nekega specifičnega družbenega okolja.

V ameriški filmski zgodovini se filmi ceste pojavijo neka-ko v dvajsetih letih, ko lahko v nemih filmih spremljamo popotnike in kavbojske pionirje. V tridesetih se njihova produkcija preusmeri v filme, ki v ospredje postavljajo moderno cesto, pri čemer se vozila iz *screwball* komedij vzpostavijo kot vizualni arhetipi, ki se s prihodom *noira* razrahljajo v precej bolj zlovešče podobe. Preobrat v reprezentaciji ceste se zgodi z izidom Kerouacovega beatniškega romana *Na cesti* (1957), kjer cesta ni razumljena le kot scenaristični pripomoček za prehajanje med lokacijami, temveč kot nekakšno opozicijsko simbolno mesto zoper kulturo srednjega družbenega razreda.

Prav ta vidik so v šestdesetih prevzeli filmi t. i. novega Hollywooda – ne le da so povsem demontirali znameniti Haysov kodeks, temveč so v t. i. *mainstream* ponesli ideje mladinskih subkultur. V tem smislu sta bila Pennov film **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967) in Hopperjev **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969) prelomna, saj sta inavgurirala popolnoma drugačen družbenopolitični in kulturni diskurz; ta je vodil v nastanek številnih filmov tovrstnega



žanra v sedemdesetih letih, ki so se vsi po vrsti postavljali nasproti mitu ameriških sanj ter prinesli v ospredje drugačen vrednostni sistem. Sčasoma se je subkulturni moment sicer umaknil drugim temam, ki jih je žanr filma ceste obdeloval v sledečih desetletjih, a je v njem vendarle ostal prijem postopnega razvijanja osrednjega lika po zgledu t. i. *bildungsromana* oziroma *coming-of-age* zgodbe, ki je vsaj na načelni ravni prepletena z družbenokritično ostjo.

V tem smislu je *Ameriška ljubica* prvovrsten film ceste, ki epizodično, kot se za tovrstne filme spodobi, skozi zgodbo o osemnajstletni Star (Sasha Lane) pripoveduje zgodbo neke družbe, natančneje zgodbo ZDA po veliki krizi leta 2008, ki je družbene neenakosti le še poglobila, tisoče mladih pa pognala v past revščine. In Star je le ena od teh tisočih; prepuščena destruktivnemu družinskemu okolju, pobiranju ostankov hrane iz smetnjakov lokalnih marketov, očitno pa je tudi edina skrbnica mlajše sestre in mlajšega brata. Fotografija Robbieja Ryana in prepričljiva igra debitantke Sashe Lane med likom dekleta in gledalcem hitro skuje učinkovito identifikacijo: tako s Star distancirano opazujemo razpadle družinske, če ne skupnostne vezi, s premišljenimi režijskimi detajli pa tudi njeno hrepenenje po pobegu iz osebne bede.

Nekega dne se priložnost za pobeg pojavi v lokalnem supermarketu, ko naleti na Jaka (Shia LaBeouf), za katerega se izkaže, da je del skupine mladih, ki se preživlja s prodajo naročnin na tiskane revije. Jake Star povabi, naj se jim pridruži, način njunega srečanja, Jakovo poplesavanje na Rihanno, pa tudi sicer uokvija nadaljnjo atmosfero filma. Pejsaži trapa, countryja, pop balad namreč nastopajo v vlogi nekakšne priče, ki, zanimivo, odslikava razredno pozicijo Star in Jaka, a tudi vse skupine, hkrati pa služi kot prvovrstno komunikacijsko orodje za ljubezenski odnos med Star in Jakom, skozi katerega se nam izrisujejo sanje, morda celo portret neke generacije, a tudi nemoč njihovega izživetja.

Tudi sicer je v ospredju bolj avdiovizualni kot narativni vidik, saj o Star in ostalih mladih ne izvemo dosti več od tega,

kar nam povedo podobe, ki imajo naravnost dokumentaristični učinek. Občasno kdo navrže, iz katerega dela ZDA prihaja, to pa je tudi vse. S tem njihova preteklost ostaja neizpovedana oziroma je omenjena le tu in tam, kot je značilno za filme ceste sedemdesetih; navsezadnje gre za žanr, ki preteklost pušča za seboj, liki pa se izgrajujejo v sedanjosti, *hic et nunc*, kar je mogoče razumeti kot svojevrsten upor zoper prav tiste družbene mehanizme, ki likom pripisujejo – in jih celo prisiljujejo v – specifična strukturna mesta, mesta razredne, spolne in rasne razlike.

Vendar pa ti upori ne nastajajo na način neposrednega uničevanja omenjenih mehanizmov; nasprotno, odvijajo se prav v njihovem pospeševanju ter proizvajajo družbena protislovja in marginalizacijo. Prodajanje naročnin na tiskane revije (kar je v vsesplošni digitalizaciji tako rekoč oksimoron) premožnejšim večinoma deluje po principu »slabe vesti«, po drugi strani pa, vsaj v primeru pristopa, ki ga ubira Star, ko s svojimi strankami skuša vzpostaviti bolj osebni odnos (sofisticiran marketinški prijem), odraža osamljenost, a tudi odtujenost v individualizirani družbi. Njena prodajna metoda, ki je v posameznih epizodah prignana do skrajnosti in mestoma učinkuje že hiperrealno, tako odlično sondira specifično stanje prav te družbe, tj. njeno popolno komodifikacijo.

To pa je tudi glavna točka razlike glede na filme ceste sedemdesetih – če so ti še gradili alternative svetove na način jasno postavljene meje med njimi in preostalim svetom, slednje v neoliberalni globalni realnosti ni več mogoče. Ideja o enkratnosti, neponovljivosti (tudi ljubezenskih odnosov) in s tem jasne razločenosti glede na širšo družbeno realnost je le še ena od komodificiranih prikazni, ki jo Star s pridom izkorišča v svojih prodajnih tehnikah. Prav zato je spoznanje, da je tudi sama del tega mehanizma, tako trpko.

»Misliš, da si (za Jaka) nekaj posebnega?« jo nekega večera vpraša Krystal (Riley Keough), nekakšna menedžerka skupine. Kot da bi ji želela reči, da v neoliberalni družbi v resnici ni ničesar več, kar bi bilo edinstveno. Je samo še biznis, upor pa se, če gre verjeti Arnoldovi, lahko vzpostavlja le na način pospeševanja te iste družbe, ki pa se lahko izteče zgolj v oblikovanje nekakšne heterotopične skupnosti. **E**