



»WHITE TRASH« FILM

Jernej Kaluža

Najbrž je jasno: oznaka »white trash film« lahko funkcionira kot resen poskus klasifikacije le, če predpostavimo nekakšno subverzivno afirmacijo do samega akta žanrske klasifikacije. »White trash« film je nekakšna prehitra, podivjana klasifikacija: ne gre za to, da bi se skušali osredotočiti na filme določenega žanra, ne gre za »trashy« filme, temveč za določen simptomatičen motiv v delu sodobne filmske produkcije, ki ga je težko ubesediti, ki uhaja klasifikaciji, in smo mu zato skušali slediti skozi različne že obstoječe filmske klasifikacije. Nemogoče je denimo najti ustrezen IMDb-seznam »white trash« filmov (četudi ti obstajajo)¹, ki bi mu lahko enostavno sledili. Potrebno je brskanje, sledenje motivom in ideološkim pozicioniranjem posameznih filmskih projektov. Prav to prečenje različnih klasifikacij preprečuje, da bi našo klasifikacijo razumeli

kot zaključeno, dokončno ali kot izključujoče določujočo: po eni strani lahko vanjo uvrščamo filme, ki obenem sodijo tudi v druge klasifikacije, podobno kot »hipster-ske« filme pa lahko tudi »white trash« filme iščemo retrogradno v bolj ali manj oddaljeni zgodovini; takšni so morda filmi *Gummo* (1997, Harmony Korine), *Resnična zgodba* (The Straight Story, 1999, David Lynch) in *Pošast* (Monster, 2003, Patty Jenkins). Zdi se tudi, da je prelomni moment, ki je neko povezan s sodobnim razcvetom »white trash« filma v »indie« ameriški produkciji (in glede na katerega sploh lahko ločujemo med zgodovino in predzgodovino), sodobna kriza kapitalizma. Naš postopek selekcije skratka izhaja iz meglene definirane ideje, ki usmerja izbor filmov, obenem pa so posamezna dela postopoma izostrila jasnost izhodiščne ideje, ki pa je, še vedno, nedokončana, fragmentirana in nasploh »v nastajanju«.

Ideja klasifikacije

Potrebno je poudariti, da izraz »white trash«, ki je odločilen za našo klasifikacijo, razumemo v nekoliko širšem smislu: ne samo kot oznako neke specifične identitete, temveč kot specifičen strukturni učinek neke pozicioniranosti v družbi. Vsaka kultura ima svoje drugosti, tujosti, ki se vanjo zajedajo iz zunanosti, svoje manjšine. Z »white trashem« pa imamo v mislih odklon od prevladujočega modela, ki se izcedi iz samega centra dominantne kulture: iz točke, kjer je ta kultura najbolj čista in bela, se izrodi njena pretirana karikatura ali pošast, ki to kulturo začne razjedati od znotraj. Le kaj je denimo bolj ameriškega od ponosnih »hillbillyjev« iz hribovja Ozark, nemoralnih južnjakov iz Misourija, Georgie ali Kentuckyja? Toda obenem – kaj je večje nasprotje od uresničitve »ameriškega sna« kot ujetost v incestuozne zatohle odnose, moralni propad in nužnost

¹ Glej: < <http://imdb.to/1JWcKPe> > ali < <http://imdb.to/1H78Lnc> >.

družbene degradacije? Ta dvojnost je eden glavnih adutov, preko katerega se gradi smisel v »white trash« filmih, tako denimo v dokumentarcu *Rich Hill* (2014, Andrew Droz Palermo, Tracy Droz Tragos), ki govori o treh najstnikih iz disfunkcionalnih družin: stereotipi normalne in srečne Amerike se tu kopirajo drug na drugega (veleblagovnica iz uvodne špice, plapolanje ameriške zastave, tipične »južnjaške« verande, ognjemeti, dražba s pitami), toda celotna serija teh klišejskih znakov funkcionira tako, da namiguje na neko gnilobo iz ozadja, ne da bi ta bila eksplicitno zagrabljena in obsojena. Ne gre torej za vzpostavljane (ameriškim) sanjam zunanje pozicije racionalne budnosti, temveč za transgresijo znotraj (ameriškega) sna samega: uporabljeni so isti sanjski znaki, ki pa postopoma neopazno in s pretiravanjem, postanejo znaki znotraj neke specifične ameriške mōre.

Nikakor sicer ne gre zgolj za specifično drugost v srcu Amerike (četudi se bomo tokrat osredotočili predvsem na ameriško situacijo in filmsko produkcijo). Na različnih lokacijah se tvorijo specifične imanentne drugosti, ki po navadi ostanejo zunaj fokusa antropoloških in etnoloških študij in jih ni mogoče izvesti pod univerzalni skupni imenovalec. Poznamo različne označevalce, ki predstavljajo prevladujočim kulturam lastne notranje transgresije, različne mōre, ki ustrezajo različnim izhodiščnim sanjam: *Chavs* (delikventna, trenirkasta in razbijajska mladina iz delavskega razreda v Veliki Britaniji), *Bogans* (primitivno predmestno prebivalstvo v Avstraliji in Novi Zelandiji, včasih z bundesliga pričesko in poslušajoč AC/DC), *Zef* (nižji srednji sloj belega prebivalstva v Južni Afriki, obenem »cool«, »fancy« in »poor«, najbolj znan po estetiki glasbene skupine Die Antwoord) itn.

Humanističen in konservativen odziv na tovrstne odklone je jasen. Vsaka civilizacija je spenglerjanski organizem z omejenim časom življenja in vedno znova se ponavlja podoba arhetipskega propad rimskega imperija. V obdobju zatona barbarstvo napada od zunaj in se obenem kot nekakšen vira razširja tudi od znotraj. »Kaj če smo barbari mi sami?« se denimo sprašuje Pier Aldo Rovatti, ko analizira, kako Berlusconijev mačistični populizem odzvanja po Italiji.² Zgodovinar Arnold Toynbee je v tem

kontekstu trdil, da je eden izmed znakov razkroja kulture ta, da začnejo višji razredi prevzemati kulturo nižjih razredov, na čemer temeljijo tudi mnogi moralistični napadi na univerzalno »trešizacijo« v ZDA, ki jo morda najbolje reprezentira uspeh resničnostnega šova *Here Comes Honey Boo-Boo* (2012–), ki prikazuje tipično »redneck« družino: lepotna tekmovalca za punčke, debelost, pretirano nakupovanje na bone, kopanje v blatu. »*Od kdaj je 'white-trash' postal normalen?*« se je zeno sprašujejo kritiki.³ Kako se boriti proti širjenju te epidemije, ki lahko pripelje do tragikomične antiutopije, kot jo denimo prikazuje film *Idiokracija* (*Idiocracy*, 2006, Mike Judge)?

Vrednost brezvrednega

Jasno je, da je vzvišenost humanistične kritike nad kulturo nižjih slojev (ki ni značilna samo za desničarsko konservativno pozicijo, temveč pogosto tvori tudi jedro urbano alternativne argumentacije, precej običajne za slovenski prostor, ki glavno težavo uvidi v vzponu »turbofolk« provincialne kulture), v tem kontekstu prej simptom, torej del problema, kot kakršnakoli rešitev. Predpostavka tovrstne moralistične kritike je, da je mogoče kulturo in identiteto, tako kot obleko, enostavno in svobodno zamenjati, spregledana pa je strukturna določena in razredna pogojenost določene identitete. Toda napačno bi bilo tudi povsem nasprotno sklepanje, ki bi skušalo fenomen »white trasha« reducirati zgolj na razredno pozicijo, torej zgolj na specifičen učinek znotraj kapitalističnega produkcijskega procesa. Kot ugotavlja Wayne Flynt, oznaka »poor white« na ameriškem jugu označuje tako ekonomske in socialne razrede kot tudi etične vrednote, določeno kulturno tradicijo.⁴ Fenomen »white trash« se nam torej zdi zanimiv prav zaradi te vmesne umeščenosti, zaradi specifičnega prepletanja med razredno in identitetno perspektivo: ne gre zgolj za (svobodno) izbiro napačnega iden-

Phainomena, let. 20, št. 76/77/78, 2011, str. 31–35.

³ Glej prispevek Charlotte Hays v *NY Post*, 2. november 2013. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1Acfaoz> >. Charlotte Hays je izdala tudi knjigo s podobnim naslovom: *When Did White Trash Become the New Normal?* (Regnery Publishing, Washington DC, 2013).

⁴ Flynt W. J.: *Dixie's Forgotten People: The South's Poor Whites*. Indiana UP, 2004.



Nebraska

titetnega ideala, za ne-sledenje ameriškega snu, toda tudi ne zgolj za učinek materialne, ekonomske podstati, ki bi bila povsem neodvisna od sanjskega sveta idealov. Sanje se zažirajo v realnost, realnost pa reproducira sanje. »White trash« je tako identiteta, ki je izločena iz sanj in je še posebej tesno povezana z razredno razslojenostjo in njeno reprodukcijo – je nujni stranski produkt, ki šele postavlja horizont smisla »ameriškega sna«: uspeh družbenega povzpenjanja je lahko uspeh le, če obstaja množstvo navzdol drsečih, množstvo neuspešnih. Toda, da bi sanje res bile univerzalne, da bi lahko služile v reprodukciji obstoječe realnosti, mora biti strukturna nujnost neuspeha iz njih izključena, dojeta kot nekaj naključnega in zunanjega: neuspešni so si za lasten neuspeh krivi sami, zato ker so svobodno izbrali napačno identiteto, napačno pot moralne izpriženosti, neumnosti in vdanosti v usodo.

Gilles Deleuze je univerzalno zmagoslavje ameriškega filma povezal s podobnim prepletom: gre za realizem, ki pa je nekakšen magični realizem, »ki ne izključuje fikcije, celo sanj ne«.⁵ Nasprotno, ameriški film je po svoji strukturi v najširšem smislu parafraza ameriškega sna in njegove sanjske realnosti. Najsplošnejša forma je povzpenjajoča (ali padajoča): junak je vržen v določeno okolje, v konkretno situacijo, kjer ga protislovja silijo v akcije, ki ga po navadi odrešijo in potisnejo v boljšo situacijo. Točno to ameriškega filmu očita Eisenstein: okolje je enostavno dano (so bogati in revni), nikjer pa se ne preizpraša vzrokov te danosti ali izpostavlja možnosti velikih revolucionarnih sprememb samega okolja.⁶ Uspeh se po navadi tvori le preko nekega individualnega boja, ki posameznika izvrže v boljši položaj (znotraj tega istega okolja). Ameriški film je torej že od samega izvora naprej tesno vezan na

⁵ Deleuze, Gilles: *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1991, str. 186.
⁶ *Ibid.*, str. 196, 197.

² Rovatti, P. A.: »Mi, barbari: razmišljanja o Italijanski anomaliji«, v:

Humanističen in konservativen odziv na tovrstne odklone je jasen. Vsaka civilizacija je spenglerjanski organizem z omejenim časom življenja in vedno znova se ponavlja podoba arhetipskega propad rimskega imperija.

ameriški sen: izhaja iz vrednostnega sistema, katerega vrednote reproducira. Vseskozi izpostavlja, da je za posameznika vse možno ter zakriva, da to vse ni možno za čisto vse. Tako se tvori v realnosti nemogoč enačaj med uspehom posameznika in uspehom množice, kar reproducira vrednost določene vladajočega »way of life«, določenih junaških likov in določene forme uspeha, kot zmage v dvoboju (z nasprotnikom, z okoljem), kot izpolnitve sanj.

»White trash« film dosledno sledi tej klasični strukturi, le da jo obrne na glavo. Kritičnost ali celo aktivističnost je povsem imanentna koordinatam ameriškega filma in njegovega učinkovanja, razlika se tvori le preko »détournementa«, ki sile, ki producirajo pomen, obrne v nasprotno smer. Znotraj sna samega so razvrednotene te iste sanjske vrednote, torej sama vrednost tistega, kar se kaže kot izvor vseh vrednot, ki poganjajo film in junake ženejo k akciji. Junaki se tudi v »white trash« filmih ženejo za sanjami, a estetiziran ni uspeh, niti ne enostavno neuspeh ali propad, temveč tisoč vmesnih stanj, ki jih zaradi kompleksnosti ni mogoče uvrstiti na enotno lestvico z enotno vrednostno valuto. Film **Nebraska** (2013, Alexander Payne) je v tem kontekstu stereotipen, morda še preveč očiten primer: zapiti oče odtujene družine se požene za svojimi sanjami, ko v reviji najde lažen kupon za milijon dolarjev. Na samem nesmiselnem potovanju se nič ne razreši, sanje niso uresničene, nujna je vrnitev v isto okolje, toda postopoma se razkrije neka ključna postranskost: sladkokisla lepota propadlega življenja, polnega napačnih odločitev. S tem pa se raztopijo same izhodiščne delitve: uspeh-neuspeh, odklon-normalnost, izpolnjenost-zgrešenost življenja. Podobno idejo rušenja ustaljene strukture ameriškega filma najdemo pri Debi Granik, morda najbolj značilni »white trash« režiserki. V filmu **Do kosti** (Down to the Bone, 2004), ki prikazuje življenje predmestne s kokaonom zasvojenega matere, skuša kritizirati samoumevno vzpenjajoče in padajoče forme »džanki« filmov: »Tradicionalno je linija zgodbe v ameriškem filmu v obliki črke V.



Mud

Poenostavljam, ampak vidimo nekoga, ki drsi navzdol, doseže dno in se potem spet dvigne in najde odrešitev. Vsak, ki osebno, bežno ali kulturno pozna karkoli o odvisnosti, ve, da je strukturno drugačna, podobna EKG-ju: gor in dol, gor in dol.«⁷ Toda tudi ta podoba je v neki meri zavajajoča: kot vidimo iz samega filma, je glavni problem protagonistke prav vprašanje – kaj, kje je gor, in kaj, kje je dol? Prav zato, ker ni nikoli docela jasno, kaj je »vrednejše« življenja, je potrebno neprestano preklapljanje med zadetostjo in treznostjo, kar šele tvori videz EKG-grafa.

Če je v splošnem za indie estetiko značilna določena »hipsterska« nostalgčnost, ki ni usmerjena v preteklost, temveč v določen sedanji trenutek (s čimer mu je podeljena presežna vrednost), in je po navadi rezervirana za neko elitno lokacijo, prigodo, združbo ali stanje, ki se sicer morda vsebinsko razlikuje od klasičnih ameriških sanj, vendar še vedno sledi isti elitistični strukturi (New York, biti pisatelj ali glasbenik, gledati sončne zahode ...), potem »white trash« filmi izpostavljajo podobno nostalgijo v

najbolj neprimernih situacijah in lokacijah (ameriški jug, srednji zahod, biti odvisnik, živeti v »trailer parku«) in s tem razpršijo samo formo sanj. Pri tem bi bilo vsako romantiziranje, favoriziranje ali poeksotenje »trashy« življenjskega sloga ključna napaka, kar bi morda lahko očitali dokumentarcu **The Wild and Wonderful Whites of West Virginia** (2009, Julien Nitzberg). Presežna vrednost se sicer mora naseliti tudi v tisto najbolj ne-vredno, toda ne zgolj izključno tja – le tako je lahko zamajana sama osnovna struktura kopičenja vrednosti na določeni lokaciji. Ta učinek je paradoksen: je razreden, ekonomski, četudi je izveden na ravni identitete kot razvrednotenje in relativiziranje identitetnih idealov. Vrednost se razprši in pomnoži; inflacija je neizbežna, same ameriške sanje so nesmiselne. Povratni učinek: »white trash« življenjski slog ni več nikakršna drugačnost, izjemnost in eksotičnost, razpoznan je kot del »normalnega« predmestnega življenja, ki si vseskozi zgolj domišlja, da živi svoje sanje. Morda bi temu lahko rekli socialni realizem v osrčju ameriških sanj: ni potrebno zanikati sedanjega (»trashy«) stanja in se gnati, povzpenjati višje, temveč nasprotno, relativizirati samo vrednost, ki poganja premestitev.

7 Glej intervju z Debro Granik. V: *Anthem magazine*, 3. oktober 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1Erx4gU> >.

Morda bi temu lahko rekli socialni realizem v osrčju ameriških sanj: ni potrebno zanikati sedanjega (»trashy«) stanja in se gnati, povzpenjati višje, temveč nasprotno, relativizirati samo vrednost, ki poganja premestitev.

Otožno razdejanje



Ustajene poti in odkloni

Skupna točka mnogih »white trash« filmov so osupljivi, za indie estetiko značilni posnetki pokrajine: grenkosladka ostrina hribovja Ozark iz *Na sledi očetu* (Winter's Bone, 2010, Debra Granik, 2010), puste ravnice Teksasa in Arkansasa v filmih *Joe* (2013, David Gordon Green) ali *Nasilne zgodbe* (Shotgun Stories, 2007, Jeff Nichols) odročnost delte Mississippija in mogočnost neviht v *Zveri južne divjine* (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin) ali *Mud* (2012, Jeff Nichols). V vsako pokrajino so seveda zapičeni različni kulturni znaki. Posebej pomembni so tisti, ki nakazujejo stik s civilizacijo in posledično možnost pobega: električni kabli in železniški tiri denimo. V prvi, izredno močni sceni filma *Joe*, ki se dogaja na železniških tirih, zapiti oče udari sina. Ta se počasi oddalji po železnici, a vseeno po-

gleduje nazaj. Možnost izhoda iz mōre tako vselej ostaja le možnost: okolje se, povsem v nasprotju z Deleuzovo shemo, vedno znova izkaže za močnejše od akcij posameznikov, ki mu skušajo ubežati. Protagonisti se sicer neprestano naprezajo in ženejo za nečim, vendar je njihova akcija prej kot negacija ali preseganje okolja, akcija, ki jo na nek način izvede samo okolje in preko nje še bolj potrjuje svoj določujoč značaj. Kopičijo se tiste akcije, ki reproducirajo povsem isto vrsto reakcije: krvno maščevanje, zapijanje, družinsko nasilje itd.⁸ Zadnja scena filma *Otožno razdejanje* (Blue Ruin, 2013, Jeremy Saulnier, 2013), ki privede do skrajnosti negativne spirale privlačne moči maščevanja, ki sili k propadu vse protagoniste, je zemljevid Virginije. Kot opozarja Andrej Gustinčič

8 O podobnih motivih glej članek »Greh njihovih očetov«. Bregar, Bojana v: *Ekran*, julij-avgust 2014, dostopno na *Ekranovi* spletni strani: < <http://bit.ly/1xnapGf> >.

se zdi, »kot da je samo prizorišče krivo za vse, kar se je zgodilo«.⁹ Toda ne gre za prizorišče, ki bi bilo obteženo z dolgo zgodovino (zato je morda Gustinčičeva povezava med Balkanom in ameriškim jugom nekoliko zavajajoča), temveč za prizorišče, ki označuje specifično ameriško brezgodovinskost (moteli, razbitine avtomobilov, utripajoče halogenke, zapuščene bencinske črpalke) in za poudarjeno moč prvinske zle zunanjosti (tako značilne za ameriške pisatelje, recimo Lovecrafta), ki vase posrka in očrni vsake dobre namene, ki bi šele lahko začeli tvoriti neko linijo zgodovinskega razvoja.

Prostranost ameriške pokrajine je že v prvih, še nefilmskih upodobitvah, vedno korespondirala z idejo absolutne svobode in odprtih možnosti drugačnega življenja,

9 Glej članek Andreja Gustinčiča »Dol na jugu«. *MMC RTV*, 25. julij 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1vBWfy7> >.



Joe

kot je to na primeru ameriškega slikarstva pokazala Ksenija Kondali.¹⁰ Mogočnost romantične narave je človeka izzivala in silila k temu, da je tudi sam razkazal svoje moči. Prostranost okolja je tesno zvezana tudi s specifičnim prevoznim sredstvom, avtomobilom, ki je, sledeč Aleksandru Genisu, eno od sredotočij ameriškega duha. Evropa s svojim razgibanim reliefom za avto ni najprimernejša; možnost izbire smeri se zdi omejena z gorovji, rekami in morji, obstoječimi hierarhijami in navadami. Avto, v našem kontekstu je to *pickup*, sledeč Genisu, v Ameriki nadomesti revolucijo: »zahvaljujoč kolesom je vsa dežela postala odprta, neomejena struktura, v kateri je svoboda premikanja uničevala stanovske meje. Poleg tega je avto podpiral osebnost v boju z množico.«¹¹

Toda možnost neskončne izbire poti je še ena iluzija ameriškega sna: četudi je pokrajina povsem vertikalna in prepredena s cestami, vsaka izbira predpostavlja povzpenjajočo pot navzgor po družbeni lestvici k ameriški normalnosti. Zdi se, da se vse neskončne sanjske poti v neki točki srečajo, in zdi se, da obstaja še neka večja neskončnost poti, ki vodijo k izhodišču ali celo v prepad. White trash ideal je tudi v tem

10 Kondali, Ksenija: »O upodobitvah ameriškega sna«, v *Emzin: Ameriški sen*, Letnik XX, št. 3-4, 2010, str. 97-99.

11 Genis, Aleksander: »Avto«, V: *Emzin: Ameriški sen*, Letnik XX, št. 3-4, 2010, str. 35-37.

kontekstu karikatura in pretiravanje glede na prevladujoči model. Potrebno je ubežati začrtani smeri, izbrati cesto, tržno nišo, ki jo nihče ne izbere – zakaj bi se preselil v mesto, če se lahko poročiš s svojim sorodnikom? Tudi ena izmed nesrečnih družin iz dokumentarca *Rich Hill* se neprestano seli: oče je najprej izumitelj, potem vrtnar, na koncu se odloči, da bo šel iskati zlato na Aljasko (»I'm tired of money, I am going to make gold, diamonds ...«). Toda ne glede na to, da sledi svojim sanjam, je okolje premočno, povsod pristanejo na dnu, kar spet sili v novo selitev.

Vsa svoboda izbire poti ameriških sanj torej vodi k enakemu in klišejskemu in vse odklonsko je tisto, kar je mogoče najti onstran ustaljenih in preverjenih poti. Morda bi to lahko razložili s protiprimerom precejnjega in »anti-whitetrash« filma *Fantovska leta* (Boyhood, 2014, Richard Linklater): otrok odrašča, preko vseh stopenj značilnih čudakosti, ki so nujne za to, da otrok postane normalen, generičen človek, zgleden državljan, s svojimi ljubkimi majhnimi posebnostmi (rad fotografira, je redkobeseden, a z zapeljivim pogledom). Vsi odklonski liki (pijani očim, očim bivši vojak) so zgolj postranske figure, ki nujno odpadejo na poti normalnega razvoja v normalnost. Dialogi so povsem klišejski, kar samo po sebi ni problem, toda klišeji niso obrnjeni proti samim sebi ali razpršeni. Kot pravi nek navdušen kritik na IMDb: »What a great movie! I simply

believe in America again!«,¹² Peter Cerovšek pa je v svoji kritiki učinke filma opredelil s frazo »izjemen 'feelgood' moment«. ¹³ Če sprejmemo, da je tovrsten moment prav tisto najboljšo v velikem delu ameriške »indie« produkcije, moramo znotraj njega vseeno vpeljati določeno selekcijo: obstaja »feelgood moment«, ki je narcisoiden, ki reproducira in hromi, ter takšen, ki zmede, ruši in se roga obstoječemu. Vprašanje je v tem kontekstu, kot pravi Deleuze, »kako naj vendar film razkriva mračno organizacijo klišejev, ko pa vendar sam sodeluje v njihovem fabriciranju in razširjanju, vsaj toliko kot revije in televizija?«¹⁴

Iz samih klišejev in njihove običajne organizacije je torej potrebno zgraditi »Podobo«, ki se postavi nasproti ameriškem snu. Ni dovolj torej vzpostavljati drugačnosti, ki se vselej izkaže za nenevarno in prisrčno normalnost, kot to denimo počne (za moj okus nikakor ne feministična, prej neoliberalna) serija Lene Dunham *Punce* (Girls, 2012-), temveč nasprotno, pokazati na čudaškost in disfunkcionalnost znotraj normalnosti same, kar veliko bolje uspe seriji Jill Soloway *Transparent* (2014-).¹⁵ Rušiti je potrebno samoumevnost in enoličnost utirjenih poti in pokazati na njihovo funkcionalnost znotraj ameriškega sna. Končni učinek sicer v nekem oziru še vedno sledi sanjam: ideali raznolikosti, svobode in individualnosti so potencirani, a usmerjeni proti temu, kar po navadi označujejo. Potencirani libertarizem ne pripelje do poenotenja, temveč do nehomogenega »white trash« anarhizma. Kot nekje zapiše Tolstoj: »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna pa je nesrečna na svoj način«, kar bi morda lahko pomenilo tudi, da je sama nesreča neki specifični družini lastna sreča ter da je sam imperativ sreče tisti, ki poganja reprodukcijo nesreče.¹⁶

12 IMDb, 7. februar 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://imdb.to/1zpqz1K> >.

13 Cerovšek, Peter: *Fantovska leta*. *Radio Študent*, 8. september 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1xa70Mn> >.

14 Deleuze, Gilles: *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1991, str. 269.

15 Za primerjavo obeh serij glej kritiko serije *Transparent*. Pelko, Maša: *Transparentnost nesreče*. *Airbeletrina*. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1rsNV7o> >.

16 Za filozofsko analizo Tolstojevega izreka glej: Simoniti, Jure, *Svet in njegov predikat* 2. Ljubljana: Analecta, 2014, str. 7-43.