



Adam Andrysek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

***American reality.* Dekonstrukcja obrazu suburbialnego społeczeństwa w filmach Todda Solondza**

Jean Baudrillard, jeden z czołowych XX-wiecznych socjologów i filozofów kultury, krytyk ponowoczesności i twórca koncepcji *symulaków*, w swoim życiu kilkakrotnie podróżował do Stanów Zjednoczonych. Efektem tych podróży stało się stworzenie *Ameryki*, książki stanowiącej próbę ujęcia istoty kraju przez wielu uważanego za wzór, który warto naśladować i do którego europejskie społeczeństwa powinny dążyć¹. Francuski filozof postrzegał amerykański krajobraz jako hiperrzeczywistość: przestrzeń skonstruowaną z *symulaków* – znaków pozbawionych właściwości referencyjnych i zajmujących miejsce rzeczywistości². USA było dla niego krajem sztucznym, nieustannie kreowanym przez media audiowizualne, z telewizją i kinem na czele.

Użyte powyżej sformułowanie o stworzeniu *Ameryki* celowo zawiera w sobie dwuznaczność, bowiem Baudrillard, pisząc swą książkę, rzeczywiście **stwarzał** Amerykę, a dokładniej jedną z jej **możliwych**, kulturowych reprezentacji. W artykule *Nowoczesność jako konieczność bycia ponowoczesnym* Tadeusz Miczka zwraca uwagę na fakt, że pomimo iż „[p]odróżowanie po Ameryce (...) z Baudrillardem jest przerażającym przeżyciem, (...) należy traktować je z dystansem, bo jak twierdzi wielu interpretatorów jego tekstów i badaczy ponowoczesności, francuski socjolog nie jest zbyt kompetentnym przewodnikiem”³. Autor dodaje ponadto, że jego zdaniem Baudrillard „stworzył (...) stereotypowy

¹ Por. T. Miczka, *Nowoczesność jako konieczność bycia ponowoczesnym* („differentia specifica” dzisiejszej komunikacji społecznej), w: *Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów (Katowice – kwiecień 1997)*, Katowice 2000, s. 54.

² Zob. Tamże, s. 48.

³ Tamże.

i redukcjonistyczny obraz Ameryki⁴, mający niewiele wspólnego z rzeczywistością, którą przecież dane mu było doświadczyć.

Trudno nie zgodzić się z powyższym stanowiskiem. W tym miejscu pozwolę sobie jednak na podjęcie próby częściowej rehabilitacji poglądów francuskiego filozofa. Skoro bowiem stworzony przez niego portret USA jest stereotypowy, to gdzie należy szukać prawdziwego, obiektywnego obrazu Stanów Zjednoczonych? Odpowiedź na powyższe pytanie okazuje się wyjątkowo problematyczna, ponieważ Ameryka jest krajem niezwykle silnie zmitologizowanym. Zbudowano go na mitach, które w amerykańskiej kulturze obecne są do dziś, podlegając nieustannej aktualizacji i dostosowując się do zmiennej sytuacji społecznej kraju. Wszystkie amerykańskie mity zawierają się natomiast w – scalającej je – idei amerykańskiego snu (ang. *American dream*), której przejawy odnaleźć można nie tylko w kulturze Stanów Zjednoczonych, ale także w kulturach na innych kontynentach. Poszukiwanie obiektywnego obrazu Ameryki jest zatem bezcelowe, ponieważ kraj ten istnieje dzięki trwałości zgromadzonych wokół niego mitów.

W tym kontekście *Amyrykę* Jeana Baudrillarda należy potraktować jako kolejną formę mitycznej reprezentacji Stanów Zjednoczonych; formę dodatkowo uatrakcyjnioną różnorodnymi środkami artystycznymi, na czele z hiperbolą. Tym samym każdy kulturowy obraz USA jest w pewien sposób fałszywy lub tendencyjny.

Podobne zarzuty można postawić także Toddowi Solondzowi, amerykańskiemu reżyserowi kina niezależnego⁵, znanemu szerokiej publiczności głównie z kontrowersyjnego filmu *Happiness* (1998). Obraz Stanów Zjednoczonych wyłaniający się z jego dzieł zasługuje jednak na szczególną uwagę ze względu na podejmowaną przez reżysera dekonstrukcję amerykańskich mitów w ramach emblematycznej dla nich ikonografii. W celu wyrazistego zakwestionowania kulturowo utrwalonego obrazu USA, reżyser osadza fabułę swoich filmów w przestrzeni amerykańskich przedmieść (suburbów).

Niniejszy tekst podejmuje problematykę krytycznego spojrzenia na współczesny kształt suburbów oraz zamieszkującej je społeczności, w oparciu o dzieła Todda Solondza. Współcześnie niewielu amerykańskich filmowców ma odwagę podjąć tak zdecydowaną, czasem wręcz obrazoburczą, krytykę otaczającej rzeczywistości. Suburbia w opisywanych w dalszej części artykułu filmach tworzą emblematyczną przestrzeń Solondzowskiej Ameryki, która niewiele ma wspólnego

⁴ Tamże, s. 49.

⁵ Problematyka niezależności twórców filmowych i ich dzieł jest wyjątkowo zawiła i wykracza poza obszar moich rozważań, dlatego też nie będę w tym miejscu podejmował próby zdefiniowania terminu „kino niezależne”.

z utrwalonymi w pamięci zbiorowej, sielankowymi, popkulturowymi obrazami. Z filmu na film, Todd Solondz konsekwentnie dekonstruuje więc nie tylko obraz suburbiów, lecz także całą mitologię Stanów Zjednoczonych, ponieważ ideologiczny kształt amerykańskich przedmieść w wielu aspektach można potraktować jako synekdochę Ameryki.

Popularność przedmieść

W latach 50. ubiegłego stulecia Amerykanie na masową skalę ruszyli w kierunku przedmieść⁶. Wpłynęły na to przede wszystkim gwałtownie postępujące procesy urbanizacyjno-industrializacyjne, jak i ruchy migracyjne z innych kontynentów oraz rozwój nowych środków transportu, z których z biegiem czasu najistotniejszy stał się samochód⁷. Coraz bardziej przytłaczające miasta, budzące w jednostce poczucie wyobcowania, a także wzrastająca gęstość zaludnienia metropolii sprawiały, że ucieczka na obszary suburbanalne wydawała się rozwiązaniem idealnym; urzeczywistnieniem amerykańskiego snu – fundamentalnej idei, spajającej naród amerykański.

Wzrastająca dostępność samochodu nie tylko pozwoliła tysiącom Amerykanów na zrealizowanie swojego marzenia o mieszkaniu we własnym domu poza metropolią, ale także w istotny sposób wpłynęła na kształt zabudowań na obszarach suburbanalnych. Sukces masowej produkcji samochodów w fabryce Forda skłonił architektów i przedsiębiorców do poszukiwania podobnych rozwiązań na gruncie budownictwa mieszkaniowego, w celu szybkiego zaspokajania popytu ludności na własne domy jednorodzinne. Rozwiązanie umożliwiające wprowadzenie w życie idei masowej budowy domów stworzył amerykański deweloper nieruchomości, Abraham Levitt. Opracowany przez niego system rozwinął amerykańską gospodarkę, w ogromnym stopniu przyczyniając się jednakże do postępującej homogenizacji suburbiów, których monotonię potęgowała między innymi zasada rusztu. I choć współcześnie kształt przedmieść uległ wielu przeobrażeniom, przestrzenne skutki homogenizacji na ich terenach widoczne są do dziś.

Na terenie suburbiów zachodziły jednak znacznie istotniejsze procesy, niż zmiany w zakresie ich kształtu architektonicznego. Amerykanie traktowali je jako ucieleśnienie marzeń, nagrodę za długie lata ciężkiej i uczciwej pracy. Nie należy bowiem zapominać, iż suburbanalny *boom* lat 50. dotyczył głównie rodzin

⁶ Należy pamiętać, że suburbia nie są pomysłem historycznie nowym, bowiem podobne praktyki zamieszkiwania poza obszarem miejskim można zauważyć między innymi już w starożytnym Rzymie. Jednak to właśnie Amerykanów należy uznać za twórców ideologii suburbiów, której ślady dostrzegalne są również obecnie. Por. A. Wallis, *Ameryka – miasto*, Warszawa 1987, s. 75.

⁷ Por. Tamże..., s. 51.

mających, dlatego też dla wielu stanowił on istotny impuls do przyjęcia na siebie większej ilości obowiązków w celu awansu materialno-społecznego. W tym kontekście pozostałe, pomniejsze *American dreams* (do których należy między innymi wiara w wynagrodzenie podejmowanego przez lata trudu) można potraktować jako poszczególne stadia drogi do celu, czyli kupna domu na przedmieściach. Kolejne dekady stopniowo weryfikowały jednak i ten amerykański sen, ukazując społeczeństwu jak bardzo rozmija się on z rzeczywistością.

Suburbialny obraz rodziny

W publikacjach poświęconych twórczości Todda Solondza często można spotkać się ze stwierdzeniem, iż jego dzieła zawierają w swej strukturze wyraziste elementy autobiograficzne. I choć rzeczywiście wątki autobiograficzne w filmach Solondza odgrywają istotną rolę, należy pamiętać, że problematyka jego „obecności” w filmach nie sprowadza się jedynie do prostej zależności na linii twórca – diegetyczny protagonista, opartej o zasadę pewnych fizycznych lub charakterologicznych podobieństw. Niewątpliwie jednak niektóre doświadczenia życiowe Solondza podlegają transpozycji na ekran kinowy, stając się istotnym elementem stylu reżysera oraz budowanej przez niego ideologii. Jednym z takich doświadczeń jest życie na przedmieściach.

Todd Solondz dorastał na przedmieściach New Jersey w – jak sam mówi – rodzinie klasy średniej⁸. To właśnie te dwa elementy: przedmieścia New Jersey oraz zamieszkująca je (z pozoru) klasyczna amerykańska rodzina klasy średniej, stały się motywami przewodnimi całej jego twórczości, poddanymi pieczołowitej i bezlitosnej dekonstrukcji w każdym kolejnym filmie⁹. Należy przy tym pamiętać, że uderzanie w mit suburbialnej rodziny jest równoznaczne z uderzaniem w cały mit suburbiów, bowiem marzenie Amerykanów nie ogranicza się jedynie do **posiadania** domu, istotniejsze jest jego **zamieszkiwanie** wraz z rodziną. Mit dotyczący przedmieść rozciąga się więc na pewien określony, ikonograficznie utrwalony styl życia, który Solondz nieustannie wyśmiewa.

Pierwszym aktem dekonstrukcji mitu suburbiów jest *Witaj w domu dla lalek*. Charakterystyczny, ironiczny styl reżysera sygnalizuje już czołówka filmu. Centrum kadru wypełnia klasyczne zdjęcie amerykańskiej, szczęśliwej, pięcioosob-

⁸ Informacja pochodzi z rozmowy Todda Solondza z uczestnikami jego masterclass w ramach 2. *American Film Festival* we Wrocławiu.

⁹ Pomijając debiut fabularny *Fear, Anxiety&Depression*, do którego sam Solondz niechętnie się przyznaje.

bowej rodziny z przedmieść¹⁰. Na trop dotyczący miejsca akcji może naprowadzić widza ściana, do której przytwierdzone jest zdjęcie, bardziej niż mieszkanie w centrum miasta przywodząca na myśl jednorodzinny dom. Zdjęcie wydaje się nienaturalnie wręcz wzorcowe: wszyscy członkowie rodziny ubrani są elegancko, uśmiechają się promieniście, otaczając ojca, zajmującego centralną część kadru. Powolne zbliżenie na dziewczynkę znajdującą się z prawej strony fotografii natychmiast ustala punkt ciężkości całego filmu, wyłaniając tym samym główną bohaterkę opowieści – jedenastoletnią Dawn Wiener (Heather Matarazzo)¹¹. Todd Solondz bardzo szybko określa jednak dalszą konwencję opowiadania: w kolejnej scenie widz obserwuje ponížanie Dawn przez jej szkolne „koleżanki” w stołówce. Zestawienie powyższych ujęć sprawia, że ironiczna wymowa zdjęcia zawieszona na ścianie domu Wienerów staje się wyjątkowo wyrazista.

Zarówno w *Witaj w domu dla lalek*, jak i w pozostałych wymienionych dziełach, Todd Solondz nieustannie rekonfiguruje postaci ojca i matki, igrając z ich ikonograficznymi, klasycznymi obrazami. Życie na przedmieściach utrwaliło bowiem charakterystyczny, nieformalny podział ról. Ojciec był głową rodziny oraz osobą, która powinna zapewnić jej odpowiedni poziom materialny. Po porannym śniadaniu samochodem jechał on do pracy w okolicznym mieście, by wieczorem zasiąść z rodziną do wspólnego posiłku. Podczas nieobecności ojca domem zajmowała się matka – to na niej *de facto* spoczywały więc wszelkie obowiązki związane z wychowaniem dzieci i utrzymywaniem „domowego ogniska”¹².

Warto zauważyć, że dwa kolejne filmy Solondza, *Witaj w domu dla lalek* i *Happiness*, zupełnie inaczej przepracowują motyw matki-gospodyni, akcentując odmienne skutki nieustannej obecności kobiety w domu. Marge (Angela Pietropinto), matka Dawn, całkowicie odbiera ojcu funkcję autorytetu, spychając go w rodzinie do roli drugoplanowej. Przykładem może być scena wizyty obojga rodziców wraz z córką w gabinecie dyrektora szkoły, do której uczęszcza Dawn. To właśnie Marge zmusza córkę do udzielenia odpowiedzi na zadawane przez dyrektora pytania. Co więcej, upokarza ona Dawn przed dyrektorem, odpowiadając twierdząco na skierowane do dziewczynki pytanie o to, czy ma ona jakieś problemy społeczne. W trakcie prawie całej sceny ojciec (Bill Buell) nie zabiera głosu, unikając kontaktu wzrokowego z pozostałymi bohaterami i spuszczać

¹⁰ Dalsze rozważania na temat filmowych reprezentacji rodziny dotyczyć będą rodziny mieszkających na amerykańskich przedmieściach (chyba, że zaznaczono inaczej).

¹¹ Por. N. Musiałik, *Kontropowieści rodzinne. O filmach Todda Solondza* (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Gwoździa, przechowywana w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego), Katowice 2009, s. 20.

¹² Por. A. Wallis, *Ameryka...*, s. 80.

głowę w dół – zaistniała sytuacja wyraźnie go przytłacza. Jego marginalną funkcję w rodzinie Wienerów potwierdza także kompozycja kolejnej sceny: Marge zajmuje centralne miejsce kadru, a w dodatku całe ujęcie sfilmowane jest z perspektywy żabiej, podkreślając jej dominującą sylwetkę. Kobieta narzuca więc swoje zdanie całej rodzinie, podobnie jak w powyższej scenie narzuca tempo marszu mężowi i córce.

Trish (Cynthia Stevenson) z filmu *Happiness* jest natomiast stereotypowym wcieleniem amerykańskiej kobiety-gospodyni, kochającej matki i żony. W większości scen bohaterka znajduje się w kuchni, przygotowując posiłki dla rodziny i opiekując się najmłodszym z trojga dzieci. Jednak i tym razem ów szczęśliwy obraz stanowi jedynie pozór, ponieważ „radosne usposobienie Trish jest (...) autokreacją, która ma zapewnić bohaterkę, że jej małżeństwo, chociaż pozbawione erotycznej bliskości, jest jednak trwałe i dobre”¹³. W dodatku Trish, jak zresztą wszystkie postaci filmów Todda Solondza, trudno uznać za osobę jednoznacznie dobrą. Dwuznaczność jej charakteru ujawnia się już podczas pierwszej sceny z jej udziałem. W trakcie rozmowy z Joy bohaterka z dziecięcą naiwnością i uśmiechem na ustach wyznaje swej siostrze, że zarówno ona, jak i cała rodzina, uważała ją za życiowego nieudacznika. Z kolei po odkryciu pedofilskich skłonności męża, Trish wczesnym rankiem po kryjomu wsadza dzieci do samochodu i ucieka z domu. *Życie z wojną w tle* dopisuje ostatni rozdział tej historii: okazuje się, że kobieta wolała wpoić swoim dzieciom, iż ich ojciec nie żyje, niż skonfrontować się z bolesną przeszłością i powiedzieć im prawdę.

Dom – przestrzeń dekonstrukcji mitów

Każde kolejne dzieło Todda Solondza igra z przyzwyczajeniami widowni, obalając mit harmonijnej przedmiejskiej społeczności na coraz to nowe sposoby. W *Witaj w domu dla lalek* ironiczna dekonstrukcja idealnego obrazu rodziny otwierającego film, odbywa się już na poziomie obrazowania domu zamieszkiwanego przez Wienerów. Reżyser często sięga po kadrowanie domu i przestrzeni wokół niego z perspektywy centralnej, uwzględniając w ujęciu ikoniczne elementy kulturowych przedstawień przedmiejskiego stylu życia: garażu, samochodu na podjeździe, trawiastego podwórka oraz bawiącego się na nim dziecka. Element groteskowości przedstawianej przestrzeni uzyskany zostaje poprzez intensywną kolorystykę kadru (przewaga różowej tonacji) oraz komentarz muzyczny – wykonywany na flecie, sielankowy temat z *Dziadka do orzechów* Czaj-

¹³ N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 26.

kowskiego¹⁴. W niektórych scenach muzyka pełni natomiast funkcję ironicznego, diegetycznego kontrpunktu do sytuacji w kadrze: jedno z pierwszych ujęć filmu przedstawia młodszą siostrę Dawn, Missy (Daria Kalinina), tańczącą przed domem do wyjątkowo nieudolnej „interpretacji” utworu *Satisfaction* Rolling Stonesów, wykonywanej przez Marka (najstarszego z dzieci Wienerów – w tej roli Matthew Faber) oraz jego zespół.

W opozycji do idealnego, groteskowo emblematycznego obrazu domu Wienerów, Solondz umieszcza w swoim filmie dom Brandona (Brendan Sexton III), szkolnego kolegi¹⁵ Dawn. Reżyser lokuje go w całkowicie odmiennej przestrzeni, podkreślając tym samym nieprzystawalność rodziny Brandona do obrazu „pożądanego” lub „właściwego”, utrwalonego wśród suburbannej społeczności. Co więcej, cały budynek, nasuwający widzom skojarzenia z rudera zamieszkaną przez rodzinę patologiczną, pokazany jest jedynie w jednym ujęciu¹⁶, co tym mocniej potęguje wrażenie, iż dom Brandona to przestrzeń wstydliva, której nie powinno się eksponować.

Zarówno w *Witaj w domu dla lalek*, jak i w opisywanych w dalszej części pracy *Palindromach*, reżyser eksponuje zakłamaną moralność Amerykanów. Przestrzenna izolacja domu Brandona zamienia się w izolację społeczną, gdy okazuje się, iż z chłopcem mieszka także jego upośledzony umysłowo brat. Natomiast w przypadku *Palindromów*, wyznająca (rzekomo) liberalne poglądy matka Avivy namawia (a później zmusza) ją do usunięcia ciąży, wysuwając argumenty, że dziecko zrujnuje jej życie, ponieważ może urodzić się zdeformowane lub upośledzone umysłowo. Poprzez powyższe sceny Solondz sugeruje widzom, że tolerancja w amerykańskim społeczeństwie nader często okazuje się niczym innym, jak tylko kolejnym z dobrze wyglądających sloganów reklamowych USA.

W *Witaj w domu dla lalek* reżyser odwołuje się także do przedmiejskich marzeń o życiu w metropolii, które wraz z postępującą, społeczną homogenizacją suburbiów stają się szczególnie częste wśród młodzieży. Podczas rozmowy z Brandonem Dawn dowiaduje się, że chłopak planuje ucieczkę z domu do Nowego Jorku, w celu rozpoczęcia nowego, lepszego życia. Podobną perspektywę spojrzenia na przestrzeń miasta obiera Steve (Eric Mabius), obiekt westchnień

¹⁴ Por. Tamże, s. 16.

¹⁵ Relacje pomiędzy Dawn a Brandonem są znacznie bardziej skomplikowane, jednak jako, że nie wprowadzają one do opisywanego przeze mnie zagadnienia żadnych istotnych szczegółów, pozwolę sobie zrezygnować z ich opisu.

¹⁶ W przeciwieństwie do charakterystycznego ujęcia domu Wienerów, które powraca w filmie aż siedmiokrotnie.

bohaterki, który stwierdza: „Jak tylko zdobędę wystarczająco dużo pieniędzy, przeniosę się do miasta. To tam wszystko się dzieje”¹⁷.

Miasto, zarówno dla Brandona jak i Steve’a, jest przestrzenią niezwykle atrakcyjną; miejscem, w którym jednostka jest w stanie zrealizować swoje marzenia¹⁸. W zacytowanym zdaniu dostrzec można również głębszy problem, związany z wszechobecną nudą, dotykającą młodzież na przedmieściach. Wszystko, co interesujące, warte uwagi, bądź istotne, odbywa się w mieście, łącznie z wielkimi ruchami społecznymi, które mieszkańcy suburbiów oglądają głównie za pośrednictwem telewizji¹⁹. Marzenie o zakosztowaniu wielkiego świata jest więc silnie zakorzenione w umysłach suburbanalnej młodzieży. Debiut fabularny amerykańskiego reżysera pokazuje jednak, że miasto, owa mityczna kraina szczęśliwości, w rzeczywistości okazuje się równie niegościnne i opresyjne jak przestrzeń, którą nastolatki podobni do Steve’a i Brandona uważają za klatkę ograniczającą ich możliwości samorealizacji i spełniania marzeń o ciekawszym życiu.

Analiza filmowej reprezentacji przestrzeni przedmieść w drugim pełnometrażowym dziele Solondza prowadzi zatem do wniosku, że przestrzeń ta w sposób bezpośredni nawiązuje do tytułu filmu. Dom rodziny Wienerów, będący rodzajem *pars pro toto* większości suburbanalnych zabudowań, przypomina dom dla lalek: perfekcyjnie skomponowaną, lecz całkowicie fikcyjną konstrukcję, której nie da się odnaleźć w otaczającej rzeczywistości. Konstrukcja ta zawala się od wewnątrz, co szczególnie wyraźnie zaakcentowane jest w scenach rodzinnych posiłków, będących zarazem jednym z najważniejszych lejtmotywów twórczości Solondza, przewijającym się przez wszystkie jego dzieła²⁰.

Refreniczność dezintegracji

Sielankowe obrazy przedmieść oraz idealnej, kochającej się rodziny, zasilającej wspólnie do stołu, utrwalano w amerykańskiej kulturze już od lat 50., głównie dzięki wpływowi nowego medium, czyli telewizji, a także – w późniejszym okresie – dzięki emitowanemu od 1988 do 1993 roku serialowi *Cudowne lata* (*The Wonder Years*), obrazującymi procesy dorastania młodzieży w latach 60. na przedmieściach. Telewizja lat 50. skupiała się głównie na programach dotyczących życia domowego, oglądanych przez całą rodzinę²¹. Przekaz telewizyjny – co widać mię-

¹⁷ Cytat z filmu *Witaj w domu dla lalek*.

¹⁸ W przypadku Steve’a jest to marzenie o karierze w showbiznesie.

¹⁹ Zob. A. Wallis, *Ameryka...*, s. 81.

²⁰ Por. N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 21.

²¹ Zob. Tamże, s. 37.

dzy innymi w *Cudownych latach* – pełnił więc funkcję integrującą domowników, podobnie jak wspomniany rytuał wspólnego spożywania posiłków.

Paradoksalnie to właśnie te momenty, które w swych ikonograficznych amerykańskich reprezentacjach scalają rodzinę, u Solondza najczęściej zmieniają się w momenty zapalne, powodujące jej dezintegrację. W *Witaj w domu dla lalek* rodzinny stół każdorazowo staje się przestrzenią, w której Dawn doznaje upokorzeń ze strony najbliższych, a jednocześnie miejscem całkowitej dominacji matki. Gdy Dawn odmawia powiedzenia swojej siostrze, że ją kocha, Marge nie pozwala jej odejść od stołu do momentu, w którym zdecyduje się ona na zmianę swojego zachowania. Podczas innego posiłku dziewczynka nie dostaje swojej porcji ciasta, gdyż nie zgodziła się na usunięcie z podwórka jej „klubu dla osób specjalnych” (ang. *special people club* – dwuznaczność wyrazu *special* zamierzona). Nieukrywająca złości matka dzieli ciasto pomiędzy rodzeństwo Dawn, prosząc ich jednocześnie o zniszczenie „bałaganu na podwórku”²². Dzieci zgadzają się w milczeniu.

W *Happiness* spotkania przy stole – nie tylko rodzinnym – przyjmują jeszcze bardziej brutalną formę. Czołówka filmu przedstawia rozstanie jednej z trzech siostr, Joy²³, z Andy’em. Z pozoru tradycyjna, znana z wielu filmów sytuacja obrazująca zakończenie związku, z biegiem czasu przeradza się w upokorzenie Joy (Jane Adams) przez Andy’ego (Jon Lovitz). Mężczyzna ofiarowuje jej bowiem „prezent”, reprodukcję historycznej popielniczki z wygrawerowanym imieniem bohaterki. Gdy Joy zaczyna dziękować za podarunek, Andy niespodziewanie wyrwa go z jej rąk, tłumacząc iż chce pokazać jej jedynie, co traci, po czym mówi do oniemiałej bohaterki: „[J]esteś gównem. I aż po dzień, w którym umrzesz, ty, nie ja, zawsze będziesz gównem”²⁴. Ironiczny wydźwięk początkowej sceny *Happiness* wzmacnia ponadto spajająca ją, wizualno-dźwiękowa klamra kompozycyjna: radosny, lekki motyw muzyczny połączony z napisami początkowymi, wpisanymi w obramowanie przypominające miejsce przeznaczone na włożenie fotografii. Co więcej, tytuł dzieła, jako jedyny napis z czołówki, przesunięty został na zakończenie sceny, podkreślając jej bolesny wydźwięk, jak również zapowiadając dalszy styl prowadzenia filmowej narracji.

W czołówce filmu Solondz ustanawia ponadto wizualny pomost pomiędzy *Witaj w domu dla lalek* a *Happiness* – zdjęcie rodzinne zastąpione zostało miejscem na zdjęcie. Można więc zaryzykować stwierdzenie o celowym niedookreśleniu rzeczywistych bohaterów *Happiness*. Miejsce w obramowaniu może bowiem

²² Cytat z filmu *Witaj w domu dla lalek*.

²³ Znaczące jest to, iż imię protagonistki w języku angielskim oznacza „radość”.

²⁴ Cytat z filmu *Happiness*.

zostać wypełnione dowolnym zdjęciem, co sprawia iż przedstawione w filmie historie stają się w pewien sposób uniwersalne – Todd Solondz pokazuje, że mogą dotyczyć one każdej rodziny.

Przedmiejski dom rodziny Maplewoodów, której losy stanowią zdecydowanie najsilniej zaakcentowany wątek filmu²⁵, poza solidniejszą budową (cegła) i większymi rozmiarami, nie różni się znacząco od domu Wienerów z *Witaj w domu dla lalek*. W celu podkreślenia zafałszowania amerykańskich suburbanalnych społeczności, Solondz po raz kolejny wykorzystuje elementy ironii oraz groteski. W filmie zastosowano więc – znaną z poprzedniego dzieła – charakterystyczną kompozycję ujęcia przedmiejskiego domu. Gmach wypełnia centralną przestrzeń kadru, na którym widać również idealnie przystrzyżony trawnik, dokładnie przycięte drzewka oraz krzewy. Ujęcie wzbogacone zostało ponadto o sielankową ścieżkę muzyczną oraz odgłosy śpiewu ptaków i dzwonek roweru jadącego przylegającą do domu ulicą. Uwagę widza zwraca także lekko nienaturalna intensywność kolorystyki kadru, podkreślająca groteskową idylliczność przedstawionej przestrzeni. W trakcie filmu okazuje się, że idealne piękno fasady domu Maplewoodów jest tak samo kruche, jak idealne przedmiejskie życie, którego pozory zarówno Bill (Dylan Baker), jak i jego żona – Trish – za wszelką cenę próbują utrzymać. Należy bowiem zauważyć, że wymuszony *coming-out* Billa poprzedza dosłowne zniszczenie fasady jego domu nabazgranymi wyrazami: „seryjny gwałticiel” oraz „zbrojeniec”.

Tuż po ujęciu zniszczonego budynku, Solondz umieszcza kolejną refreniczną scenę rodzinnego posiłku, tym razem spożywanego w całkowitym milczeniu, po której następuje dramatyczna rozmowa Billa z synem na temat „choroby” ojca. We fragmencie tym ujawnia się także specyficzny stosunek reżysera do problemu pedofilii. Fakt bezpośredniego eksponowania zagadnienia seksualnych relacji pomiędzy osobą dorosłą a dzieckiem na terenie amerykańskich przedmieść wzbudzał kontrowersje wśród amerykańskich widzów. Już samo podejmowanie dyskursu dotyczącego pedofilii w USA jest uznawane za wkroczenie na grząski grunt²⁶.

²⁵ Trudno jednoznacznie wyodrębnić główny wątek, a co za tym idzie, głównego protagonistę *Happiness*, bowiem fabuła filmu skupia się na kilku historiach prowadzonych równolegle i krzyżujących się nawzajem. Mimo to na plan pierwszy wysuwa się historia rodziny Maplewoodów i pedofilskich skłonności głowy rodziny, Billa, dlatego też na potrzeby mojego wywodu potraktuję ją jako główny wątek filmu.

²⁶ Por. J. Davies, *Imagining Intergenerationality. Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie*, w: „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2007, nr 13, s. 370.

Pedofilia – inne spojrzenie

Sposób podejmowania przez Todda Solondza tematu pedofilii można uznać za kontrowersyjny, a chwilami wręcz obrazoburczy. Bill z *Happiness* nie jest na przykład przedstawiany jako ucieleśnienie zła. Wręcz przeciwnie: jak trafnie zauważa Natalia Musialik, „jest [on] jednocześnie domatorem (uosobieniem stereotypu „family man”) **oraz** pedofilem”²⁷. Mężczyzna doskonale zdaje sobie sprawę ze swojego problemu, a także próbuje go przezwyciężyć, chodząc na wizyty do psychiatry²⁸. W jednej ze scen Bill podejmuje próbę zwierzenia się żonie, wyduszając jedynie krótkie zdanie: „Jestem chory”²⁹. Zaspana Trish ignoruje jednak męża, radząc mu, by zażył środek przeciwbólowy.

W *Happiness* Solondz skutecznie manipuluje widzem, zmuszając go do współczucia Billowi i traktowania pedofilii w kategorii choroby, a nie – jak ma to zwykle miejsce w przekazach medialnych – przerażającej dewiacji, zagrażającej stabilności idealnego,suburbialnegoobrazu. Film ten nie jest jednak jedynym dziełem amerykańskiego reżysera, w którym pojawia się figura pedofila wtopionego w lokalną społeczność. Powyższy wątek – choć inaczej zaakcentowany – widoczny jest także w *Witaj w domu dla lalek*. Film ośmiesza jednak ów problem: nie dosyć, że siostra Dawn zostaje znaleziona cała i zdrowa, to w dodatku była ona traktowana przez swojego porwacza wyjątkowo dobrze (dostawała słodycze i miała telewizor na wyłączność). Media próbują natomiast nadać wydarzeniu rangę sensacji, przeprowadzając wywiad z dziewczynką i jej matką, starając się uzyskać możliwie jak najwięcej sensacyjnych szczegółów³⁰.

Jeszcze inny obraz zjawiska pedofilii wyłania się z filmu *Palindromy*. Próba jego analizy wymaga jednak zarysowania szerszego kontekstu, uzasadniającego decyzje podejmowane przez główną bohaterkę. Punktem wyjścia struktury fabularnej dzieła Solondza jest bowiem relacja protagonistki o imieniu Aviva³¹ z jej matką, Joyce (Ellen Barkin).

Największym marzeniem bohaterki jest ciąża i posiadanie „tak wielu dzieci, jak to możliwe”³². Już od pierwszych minut dzieła charakter Avivy zostaje

²⁷ N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 37.

²⁸ W tym miejscu po raz kolejny ujawnia się ironiczny dystans reżysera do konstruowanych postaci: Bill Maplewood jest bowiem psychiatrą, u którego leczy się Allen – jego dewiacją seksualną jest masturbacja podczas rozmowy telefonicznej z nieznanymi kobietami.

²⁹ Cytat z filmu *Happiness*.

³⁰ Zob. N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 17-18.

³¹ Postać grana jest przez ośmiu aktorów, różniących się zarówno wiekiem, jak i kolorem skóry oraz płcią. Zabieg ten, w połączeniu z palindromicznym imieniem, sprawia, że losy bohaterki odczytywać można jako uniwersalne.

³² Cytat z filmu *Palindromy*.

określony poprzez opozycję do postaci jej tragicznie zmarłej kuzynki – Dawn Wiener. Z początkowej rozmowy bohaterki z matką wynika, że Dawn została zgwałcona, zaszła w ciążę, po czym popełniła samobójstwo, by nie dopuścić do pojawienia się na tym świecie kolejnej, równie nieszczęśliwej jednostki³³. Aviva obawia się, że podzieli los kuzynki, jednak matka stara się ją pocieszyć, argumentując tragiczny los Dawn między innymi tym, że była ona „środkowym dzieckiem”, w związku z czym rodzice nie kochali jej tak, jak Avivę kochają jej rodzice.

Bezwzględność, z jaką Joyce formułuje tezy uzasadniające tragiczny los Dawn oraz groteskowy wydźwięk powyższej rozmowy antycypują charakter późniejszych relacji na linii matka–córka. Gdy Aviva zachodzi w ciążę, bezwzględność matki ujawnia się z pełną mocą. Kobieta zmusza córkę do aborcji, której powikłania pozbawia nieświadomą komplikacji Avivę możliwości posiadania potomstwa i staną się przyczyną jej ucieczki z domu.

Bohaterka schroni się w ciężarówce prowadzonej przez mężczyznę o imieniu Joe (Stephen Adly Guirgis)³⁴, kryminalistę mieszkającego w przyczepie kampingowej w środku lasu. Już w ich drugim wspólnym ujęciu, kamera ukazuje bohaterów w trakcie stosunku seksualnego. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że relacja pomiędzy Joem a Avivą wymyka się prostej dychotomii pedofil–ofiara, przypominając raczej kalekę formę związku. Istotne jest również to, że postaci wzajemnie się potrzebują: Aviva oczekuje od Joego, że dzięki niemu ponownie zajdzie w ciążę, natomiast mężczyzna zdaje się traktować „związek” z dziewczynką jako próbę odwrócenia czasu, ucieczki od dorosłości w dzieciństwo³⁵.

Na marginesie społeczeństwa

Todd Solondz w swoich dziełach niejednokrotnie powraca do ujawniania hipokryzji stojącej za emblematycznymi amerykańskimi mitami, szczególnie chętnie reinterpreterując wątki tolerancji oraz równości szans. Społeczne wyobcowanie ze społeczności, które w *Witaj w domu dla lalek* zasygnalizowane zostało poprzez przestrzenne odseparowanie domu Brandona od „pożądaney” suburbannej zabudowy, w *Palindromach* powraca ze zdwojoną siłą w postaci historii rodziny Sunshine.

Poprzez przewrotny sposób obrazowania rodziny Sunshine, Solondz ponownie dekonstruuje zmitologizowaną, amerykańską rzeczywistość. Dom, do którego trafia Aviva, portretowany jest w konwencji baśniowej³⁶. Istotne jest jego

³³ Zob. N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 57.

³⁴ Prawdziwe imię bohatera (znanego przez niektórych jako Earl) brzmi Bob.

³⁵ Por. J. Davies, *Imagining...*, s. 378.

³⁶ Zob. N. Musialik, *Kontropowieści...*, s. 61.

usytuowanie w przestrzeni, przywodzące na myśl dom Brandona z *Witaj w domu dla lalek*. Budynek, w którym mieszka rodzina Sunshine, jeszcze bardziej niż w przypadku przywołanego filmu odseparowany jest od suburbannej tkanki. Dom Sunshine'ów oraz otaczająca go przestrzeń tworzą własny mikrokosmos, niepowiązany zarówno z metropolią, jak i otaczającymi ją przedmieściami. Kadrowanie pierwszego ujęcia budynku potwierdza baśniowość przestrzeni, przywołując w umyśle widza obrazy domku na wzgórzu, zamieszkanego przez dobrą wróżkę lub inną baśniową postać o podobnej funkcji narracyjnej.

Śięgając po charakterystyczną dla swojej twórczości groteskę i ironię, reżyser szybko ujawnia widzowi moralną ambiwalencję rodziny Sunshine'ów. Mama Sunshine (Debra Monk) okazuje się ultrakonserwatywną katoliczką, nieustannie przypominającą o swoim oddaniu dla Jezusa. Dzieci mieszkające w jej domu to typowe, odrzucone społecznie jednostki, naznaczone jakąś przerażającą „historią”. Rodzinę Mamy Sunshine tworzy więc gromada dzieci chorych, upośledzonych, odrzuconych i skrzywdzonych³⁷. Wszystko, co robi rodzina Sunshine, wynika z miłości do Boga, co zaakcentowane zostało nie tylko na płaszczyźnie dialogu bohaterów, ale także komiczno-groteskowych scen prób tworzonego przez dzieci zespołu muzyczno-tanecznego. Obserwując przygotowania Sunshine Singers do występu przed szeroką publicznością, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że oto reżyser serwuje widzom zwyczajny *freak show*, bezlitośnie szydząc tym samym ze swoich postaci³⁸.

Co więcej, wraz z rozwojem fabuły ów „dom miłości i wiary» okazuje się (...) siedzibą fundamentalistycznego ruchu *pro-life*, którego działaczami są [między innymi] Bo Sunshine (...) oraz Earl (...). Planują oni zabójstwo znanego ginekologa–aborcjonisty”³⁹– tego samego, który przeprowadził także zabieg aborcji na Avivie.

Brutalny, groteskowy naturalizm, z jakim Todd Solondz portretuje moralność rodziny Sunshine, wzmocniony został dodatkowo poprzez wykorzystanie w kilku ujęciach symboliki związanej z amerykańską flagą – emblematem całego narodu oraz wyznawanej przez niego ideologii. To rodzaj zabezpieczenia praw zagwarantowanych obywatelom USA już w *Deklaracji niepodległości*, potwierdzanych w przyszłości kolejnymi aktami legislacyjnymi, na czele z amerykańską konstytucją. Dopóki istnieje flaga, wolność, równość i swoboda ubiegania się o szczęście będą fundamentem naszego społeczeństwa – zdają się uważać

³⁷ Zob. Tamże.

³⁸ Todd Solondz zdecydowanie odpira powyższe zarzuty twierdząc, że scena ta jest wyjątkowo wzruszająca. Zob. tamże, s. 62.

³⁹ Tamże.

Amerykanie. Obecność obrazu flagi w scenie, w której dzieci opowiadają swoje „historie” lub ćwiczą układ choreograficzny do nowego utworu, staje się ironicznym komentarzem do propagowanej przez amerykańskie społeczeństwo tolerancji. Trudno bowiem nie zauważyć, że rodzina Sunshine to zamknięta społeczność jednostek fizycznie lub psychicznie okaleczonych, egzystujących w domu na odludziu i otwierających się jedynie na „takich samych »Innych«”. Członkowie tej specyficznej rodziny zostali przestrzennie oraz społecznie odseparowani (lub – częściowo – sami postanowili się odseparować) od reszty „tolerancyjnego” społeczeństwa, stwarzając samowystarczalny organizm poza miejskim i przedmiejskim krajobrazem.

Graficzne nawiązanie do flagi USA pojawia się także w scenie planowania morderstwa ginekologa-aborcjonisty. Na granatowo-czerwonym plakacie, ozdobionym charakterystycznymi białymi gwiazdami, umieszczona jest parafraza popularnego w Ameryce sloganu: „United We Stand for Live”⁴⁰. Znaczenie prawa do życia podkreśla również ujęcie, w którym wyrecytowana zostaje *Przysięga Wierności Fladze*, brzmiąca: „Przysięgam wierność fladze Stanów Zjednoczonych Ameryki i Republice, której jest znakiem; jeden Naród poddany Bogu, niepodzielny, z wolnością i sprawiedliwością dla wszystkich”⁴¹. Filmową wersję Przysięgi kończy jednak dodatkowe zdanie: „Narodzonych i nienarodzonych”⁴², co bezpośrednio koresponduje z treścią plakatu zawieszonego w siedzibie ruchu *pro-life*. Solondz co najmniej dwukrotnie zwraca więc uwagę na fakt, że rodziną Sunshine kierują osoby, które głosząc dane przez Boga i potwierdzone przez państwo prawo do życia, nie wahają się, by zlecić morderstwo.

Amerykańska flaga powiewa także przed szkołą, do której uczęszcza Dawn, bohaterka *Witaj w domu dla lalek*. Również i w tym przypadku Todd Solondz wprowadza wyraźny dysonans pomiędzy symbolizowanymi przez nią wartościami, a ich rzeczywistym kształtem. Przebywanie w szkole jest dla postaci traumą, gdyż na każdym kroku jest ona szkalowana przez swoich rówieśników. Dawn na szkolnych korytarzach spotyka się zarówno z agresją werbalną, jak i fizyczną, spowodowaną jej wyglądem. Reżyser dekonstruuje zatem amerykański mit równości, pokazując że ludzie brzydcy nigdy nie są traktowani tak samo,

⁴⁰ Oryginalna treść hasła brzmi: „United we stand, divided we fall”. Zob. <http://www.infoplease.com/askeds/united-we-stand.html>, data dostępu: 29.05.2012 r.

⁴¹ Oryginalne brzmienie *Przysięgi* znajduje się na: <http://www.ushistory.org/documents/pledge.htm> (data dostępu: 29.05.2012 r.). Polskie tłumaczenie podaję za: M. Wichary, *Amerykańskość*, <http://proteologia.wordpress.com/2008/12/02/amerykanskosc/>, data dostępu: 29.05.2012 r.

⁴² Cytat z filmu *Palindromy*.

jak ich atrakcyjniejsi rówieśnicy⁴³. Amerykańska flaga, spotykana obecnie prawie wszędzie, zaczyna natomiast przypominać – jak określił to Jean Baudrillard – etykietę „najpiękniejszego międzynarodowego przedsiębiorstwa, które odniosło sukces”⁴⁴.

Suburbialna rzeczywistość

Problematyki moralności we wszystkich filmach Solondza nie sposób sprowadzić do konstatacji pozwalających na jednoznaczne przeprowadzenie opozycji pomiędzy bohaterem pozytywnym a negatywnym. Dawn (*Witaj w domu dla lalek*) potrafiła być równie brutalna jak jej rówieśnicy, Bill Maplewood (*Happiness*) okazał się kochającym ojcem oraz pedofilem, natomiast Aviva (*Palindromy*) namawiała Boba do zamordowania ginekologa-aborcjonisty. Przytoczone przykłady stanowią jedynie niewielki wycinek ilustrujący złożoność portretowanych przez Solondza postaci, składających się na społeczny krajobraz amerykańskich suburbiów. Diagnoza kulturowej kondycji współczesnych Stanów Zjednoczonych, wynikająca z dzieł Todda Solondza, okazuje się wyjątkowo pesymistyczna.

Przedmieścia, które w swym założeniu miały być przestrzenią bezpieczną, wolną od problemów charakterystycznych dla życia miejskiego, okazały się obszarami równie dysfunkcyjnymi jak wielkie metropolie. Żyjące na terenie suburbiów społeczności nie uniknęły negatywnych procesów społecznych, przed którymi uciekały z miast. Idylliczność szybko ustępowała brutalnej rzeczywistości: wraz z rozwojem i popularyzacją nowej formy urbanistycznej w obszar przedmieść wkroczyła między innymi przestępczość, której sprawcami były najczęściej nastolatki z „dobrych domów”.

Suburbia nie przypominają już dziś mitycznych „miejsz szczęśliwych”. Bynajmniej nie znaczy to jednak, że koncepcja przedmieść zniknęła z amerykańskiej kultury. Wręcz przeciwnie, jest ona wciąż aktualna, czego najlepszym dowodem okazała się przywołana w niniejszej pracy twórczość Todda Solondza. Reżyser każdorazowo umieszcza postaci swoich filmów w utopijnym suburbialnym krajobrazie⁴⁵, aby następnie dokonać kolejnej groteskowo-ironicznej dekonstrukcji amerykańskiego snu. Nie zmienia to jednak faktu, że nieustanne wizualne

⁴³ Problematyka wpływu atrakcyjności fizycznej na faworyzowanie uczniów przez nauczycieli, była tematem wielu badań. Zob. M.M. Clifford, E. Walster, *The Effect of Physical Attractiveness on Teacher Expectations*, <http://math.coe.uga.edu/prime/Methods/Expectations.pdf>, data dostępu: 30.05.2012 r.

⁴⁴ J. Baudrillard, *Ameryka*, s. 105-106.

⁴⁵ Również i najnowszy film reżysera, *Czarny koń*, ponownie rozgrywa się na przedmieściach New Jersey. Zob. A.J. Goldmann, *Todd Solondz Unpacks Misery in Suburbia. "Dark Horse" Director Solidifies Role as Master of Squirm*, <http://forward.com/articles/143647/todd-solondz-unpacks-misery-in-suburbia/>, data dostępu: 02.06.2012 r.

przywoływanie przedmieść sprawia, iż jego dzieła poza przeprowadzaniem brutalnej demitologizacji obrazu Ameryki, w pewien sposób ów obraz utrwalają.

Pomiędzy filmami Todda Solondza a obrazem Stanów Zjednoczonych, wyłaniającym się z *Ameryki* Jeana Baudrillarda, można dostrzec zatem analogię. Zarówno amerykański reżyser, jak i francuski filozof wyjątkowo wyraźnie kontestują ideę *American dream*, akcentując pesymistyczną wizję amerykańskiego społeczeństwa. Co więcej, dla podkreślenia swoich tez, obaj chętnie sięgają po ironię, hiperbolizując jednocześnie negatywne aspekty kreowanej przez siebie wizji. Zarówno książka Baudrillarda, jak i każdy z filmów Solondza uzmysławiają ponadto, że po dowolnej formie amerykańskiego snu musi nastąpić brutalne przebudzenie, burzące jego utopijny obraz. Perspektywa bolesnego zderzenia z rzeczywistością nie przeszkadza jednak amerykańskiemu społeczeństwu nieustannie kultywować i reinterpretować *American dream*. Amerykanie będą więc śnić nadal i jak na razie nic nie wskazuje na to, by ich sen kiedykolwiek miał się skończyć.

