

Todd Solondz: autor nie dla każdego

ANDRZEJ PITRUS

Twórczość Todda Solondza na tle dokonań innych artystów z kręgu niezależnego kina amerykańskiego przełomu wieków jest zjawiskiem wyjątkowym. Nie tylko dlatego, że reżyser ten wypracował wyrazisty styl, lecz także dlatego, że jego filmy sytuują się niejako na pograniczu dwóch głównych nurtów kina artystycznego USA. Solondz jest z jednej strony filmowcem „wierzącym w rzeczywistość”, stawiającym sobie za cel krytykę wybranych zjawisk zachodzących w sferze życia społecznego, z drugiej jednak artystą samoświadomym, który w kolejnych utworach w coraz większym stopniu buduje znaczenia w sferze formy, struktury narracyjnej czy też niekonwencjonalnych rozwiązań inscenizacyjnych i konstrukcyjnych. Todd Solondz to także realizator, który w specyficzny sposób przekracza klasyczne rozróżnienia związane z możliwymi wariantami obecności autora w tekście dzieła filmowego. Nie tylko zaznacza swą obecność jako zewnętrzny sprawca – konkretna osoba, której biografia przenika do fabuły filmu; nie tylko buduje rozpoznawalny styl i typ świata przedstawionego, pozwalający odróżnić jego filmy od innych, ale także tematyzuje wspomniane warianty wpisania twórcy w dzieło. Co ciekawe – choć wszystkie jego filmy tworzą spójny układ i bez trudu manifestują się jako „filmy Todda Solondza” – z każdym następnym dziełem możemy również mówić o stopniowym doskonaleniu autotematycznego „dyskursu autorskiego”.

Roger Ebert¹, krytyk „Chicago Sun-Times”, umiejscowił twórczość Solondza w obrębie nurtu „new geek cinema” (termin zaproponowany przez tego właśnie autora) – zjawiska będącego w pewnym sensie negatywem „New Deal Cinema”. Twórca *Witajcie w domu dla lalek* (1995), razem z Peterem Bergiem, Neilem LaBute’em i Benem Youngerem, prezentuje postawę „niewiary w człowieka”. Miast krzepić i utwierdzać widza w przekonaniu, że każda jednostka ma w sobie siłę zdolną pokonać przeciwności losu, ukazuje jej upadek, grozę ukrytą za fasadą normalności. Filmy Solondza są także błazeńskie w szczególny sposób: *geek*² to bowiem trefniś, który nie tylko rozśmiesza publiczność, ale także wprawia ją w stan osłupienia, zażenowania i szoku. W podobny sposób definiuje amerykańskiego reżysera Rhonda Lieberman: *Walter Benjamin powiedział, że historie opowiada się o zwycięzcach, ale w nowym filmie Solondza (Opowiadanie – przyp. A. P.) bohaterami są przegrani. (...) [Film] ukazuje ludzi zniszczonych przez historie, które miały im przynieść odkupienie*³.

Tak jest w istocie. Protagonisci wszystkich utworów Solondza są nie tylko przegrani, ale jednocześnie budzą politowanie, odrazę, a czasem nawet grozę. Reżyser konsekwentnie buduje światy pozbawione postaci, z którymi chcieliby-

śmy się identyfikować. *Jeśli ktoś szuka narcystycznej przyjemności, będzie bardzo zawiedziony moimi filmami*⁴ – powiedział Solondz, komentując *Palindromy*.

To właśnie typ postaci i pozbawienie widza możliwości utożsamienia się z nimi wydaje się pierwszym znakiem rozpoznawczym twórczości reżysera. Już w szkolnej etiudzie pod tytułem *Uczucia* (1984) oglądamy „żałosnego” młodzieńca przygotowującego się do samobójczego skoku do morza. Jego rozterki nie budzą jednak empatii, a jedynie nerwowy śmiech. Podobnie jest w debiutanckim filmie pełnometrażowym – *Strach, niepokój, depresja* (1989), opowiadającym o nieudanej karierze dramaturga pozbawionego talentu.

To zresztą utwór zdecydowanie chybiony. Sam reżyser odmawia⁵ wypowiedzi na jego temat i prosi, by nie szukać możliwości obejrzenia go, jakby chciał zapomnieć o niefortunnym początku swojej kariery.

Rzadko pokazywany film, wydany tylko raz na kasetach wideo, nie przynosi twórcy chluby. W założeniu miał on być rodzajem wariacji na temat komedii Woody’ego Allena. Ira Ellis, grany przez reżysera, jest – podobnie jak bohaterowie twórcy *Annie Hall* – neurotycznym przedstawicielem wielkomiejskiej inteligencji. Od bohaterów Allena różni się jednak tym, że jest w istocie „pseudointeligentem” pozbawionym jakiegokolwiek potencjału. Jego przyjaciele nie różnią się od niego w istotny sposób; jest wśród nich pretensjonalny artysta uprawiający sztukę konceptualną, feminizująca performerka będąca karykaturą Annie Sprinkle⁶ czy wreszcie Sharon – opóźniona w rozwoju dziewczyna Iry. Film cechuje się luźną, epizodyczną strukturą i w istocie nie opowiada żadnej klasycznie rozumianej historii, w jej miejsce oferując serię scenek-skeczy ukazujących kolejne niepowodzenia bohatera. Choć film jest zdecydowanie nieudany, można w nim odnaleźć elementy rodzącego się stylu autorskiego. Uwagę zwraca na przykład upodobanie do czarnego humoru, niejednokrotnie na pograniczu dobrego smaku, jak w scenie rozgrywającej się w metrze, w której Ira, pogrążony w monologu wyrażającym rozterki twórcze, nie zauważa, że Sharon zostaje zgwałcona przez dwóch osiłków.

Strach, niepokój, depresja to film, który choć był debiutem reżysera, mógł przedwcześnie zakończyć jego karierę. Słaby poziom warsztatowy, pretensjonalne aktorstwo i zły scenariusz sprawiły, że twórca zyskał w Hollywood⁷ status *persona non grata*. Zamierzał rozstać się z kinem i podjął pracę jako nauczyciel angielskiego na kursach dla emigrantów. Dopiero sześć lat później za namową przyjaciół zdecydował się powrócić za kamerę – tym razem w modelu produkcji niezależnej.

Witajcie w domu dla lalek to niskobudżetowa realizacja, która stała się sensacją festiwalu Sundance i pozwoliła Solondzowi zrekonstruować swój wizerunek. Tym razem twórca zdecydował się na prostszą, jednowątkową fabułę skupioną wokół postaci Dawn Wiener – nieatrakcyjnej uczennicy gimnazjum, nieustannie dręczonej przez kolegów i zaniedbywanej przez rodziców. Bohaterka jest „środkowym dzieckiem” – tytuł filmu brzmiał zresztą pierwotnie *Middle Child* – ma utalentowanego starszego brata i rozpieszczaną przez rodziców młodszą siostrę – Missy. Dziewczynka w desperacki sposób próbuje znaleźć przyjaciół i zwrócić na siebie uwagę matki i ojca. Odrzucona przez wszystkich, „zaprzyjaźnia” się z klasowym wyrzutkiem, który, podobnie jak inni, znęca się nad nią, a nawet grozi gwałtem, co Dawn przyjmuje zresztą za dowód zainteresowania jej osobą. Fantazjuje na temat związku ze starszym kolegą brata cieszącym się złą sławą niewybrednego podrywacza. Wreszcie, gdy jej siostra zostaje porwana przez pedofila,

marzy o tym, by ją uratować, co – jej zdaniem – zaskarbiłoby jej wdzięczność rodziców.

Podobnie jak w filmowym debiucie reżyser nie oferuje widzowi możliwości identyfikacji z bohaterami. Dawn nie jest „brzydkim kaczątkiem”, którego potencjał zostanie odkryty w finale. Ukryta za grubymi okularami nie budzi ani sympatii, ani nawet współczucia. Podobnie jak nikt z jej otoczenia. Przygnębiającą atmosferę pogłębia zaś fakt, że nawet zło ukazane w filmie jest banalne i strywalizowane. Krzywdy, jakich doznaje bohaterka, nie doskonalą jej i nie przynoszą oczyszczenia. Nawet pedofil porywający Missy nie jest ucieleśnieniem zła. W finale dowiadujemy się, że zamknął ją jedynie w podziemnym schronie, gdzie filmował wykonywane przez nią piruety i karmił słodyczami oraz żywnością z fast foodów, co dziewczynka przyjmowała z entuzjazmem. Rozpacz jej matki, a także radość po odnalezieniu Missy nie wykraczają poza teatralny gest. Kiedy już po powrocie małej baletnicy Dawn dzwoni do domu, rodzice są zbyt zajęci, by podejść do telefonu. Udzielają właśnie wywiadu telewizji.

Sytuacje ukazane w filmie są w oczywisty sposób przerysowane, choć z drugiej strony Solondz tworzy pozory realistycznego obrazowania, puentowane jedynie od czasu do czasu niediegetycznymi wstawkami – czasem czysto arbitralnymi, czasem – jak w scenie, w której Dawn „ratuje” siostrę z opresji – wkraczającymi na poziom oniryczny.

W *Witajcie w domu dla lalek* nie ma jeszcze zbyt wielu elementów kina samoświadomego, choć reżyser wyraźnie określa świat przedstawiony swojego filmu jako „świat skonstruowany” – zaludniony karykaturalnymi bohaterami, którzy są raczej reprezentacjami typów niż wiarygodnymi postaciami. Kiedy jednak oglądamy film w kontekście późniejszych dokonań Solondza, bez trudu odnajdujemy w nim niemal skończony projekt autorskiego świata, do którego reżyser będzie wielokrotnie powracał, nieustannie go doskonaląc i wzbogacając. Poza tym reżyser wprowadza – na razie w subtelny sposób – szczególny rodzaj zawieszenia pomiędzy dyskursem rzeczywistości i fikcji. Po pierwsze, budując polemiczne odniesienia do serialu *Cudowne lata* (początek pierwszej serii – 1988 r.), po drugie zaś, ukazując bohaterów jako produkty fikcji, lecz jednocześnie jej twórców. Dawn Wiener jest karykaturą Winnie z serialu. Nie tylko jej nazwisko⁸ jest nawiązaniem do imienia dziewczynki z *Cudownych lat*, ale także jej „tekstowa” tożsamość stanowi „wynaturzoną” wersję tożsamości Winnie Cooper. Serial idealizował dzieciństwo, oferując nostalgiczną wizję świata przeszłości wypełnionego rytuałami przejścia (pierwsza randka, zdobycie prawa jazdy etc.), które wprowadzały bohaterów (a także widzów identyfikujących się z postaciami) w świat dorosłych. Wejście na ten obszar jest dla Dawn Wiener doświadczeniem bolesnym, ale też do pewnego stopnia „tekstowym”. W świecie *Witajcie w domu dla lalek* nie ma jednak miejsca dla nostalgii. Fantazje Dawn odnoszą się do sfery utraty niewinności, godności, zbrukania tego, co w wyidealizowanym świecie seriali telewizyjnych jest atrybutem szczęśliwego dzieciństwa.

Wielkim krokiem naprzód okazał się kolejny film twórcy – *Happiness* (1998)⁹. Bez trudu rozpoznajemy charakterystyczne dla Solondza typy bohaterów. Tym razem jednak mamy jednocześnie do czynienia z bardziej złożoną strukturą, przypominającą do pewnego stopnia wielowątkowe filmy Roberta Altmana. Podobnie jak w innych filmach twórca portretuje mieszkańców New Jersey – „stanu ironii”, jak

nazywa go jedna z bohaterek. To nie tylko „mała ojczyzna” urodzonego w Newark reżysera, ale także miejsce szczególne w świadomości Amerykanów. New Jersey leży w bezpośrednim sąsiedztwie Nowego Jorku – kosmopolitycznej metropolii, tętniącej życiem i wielokulturowością. A jednocześnie jest ucieleśnieniem amerykańskiej prowincji, gdzie niewiele się dzieje, a ludzie prowadzą spokojne i nudne życie. New Jersey nie cieszy się dobrą sławą, a jego mieszkańcy są często obiektem drwin i docinków. To oczywiście stereotyp, ale Solondz ma tego pełną świadomość i w przemyślany sposób bawi się tym stereotypem.

Bohaterowie *Happiness* to w porównaniu z *Witajcie w domu dla lalek* prawdziwa galeria potworów. O ile bowiem w realizacji z 1995 roku spotykaliśmy postaci żałosne w swym emocjonalnym wypaleniu, o tyle tu stajemy oko w oko ze zbrodnią i wynaturzeniem, ukrytym jedynie za fasadą małomiasteczkowej normalności. Film jest jednym z najbardziej szokujących utworów amerykańskiego kina końca XX w. Z uwagi na drastyczność podejmowanej problematyki z dystrybucji wycofała się firma Universal, która początkowo była zainteresowana tym niezależnym projektem. W konsekwencji niezależna była nie tylko produkcja, ale również rozpowszechnianie filmu.

Happiness opowiada o grupie mieszkańców New Jersey powiązanych ze sobą relacjami rodzinnymi oraz emocjonalnymi, jeśli można użyć tego określenia w stosunku do osób angażujących się w związki z góry przegrane, a niejednokrotnie aberracyjne i patologiczne. Trzy główne postaci kobiece są siostrami. Ich losy są krańcowo różne. Joy, wbrew znaczącemu imieniu, jest osobą samotną, pracującą w call-center oraz prowadzącą – to wątek autobiograficzny – kursy językowe dla emigrantów. Helen także nie ma partnera, odniosła jednak sukces jako poetka – jej tomy, zawierające ponure wizje na temat gwałtu i wykorzystywania seksualnego, odniosły sukces na rynku. Najbardziej uporządkowane życie prowadzi Trish – gospodyni domowa i żona psychiatry Billa Maplewooda. To właśnie ta postać wydaje się centralna w filmie, choć oprócz wymienionych duże znaczenie mają także rodzice siostr oraz dwoje samotników, sąsiadów Helen: Kristina – otyła kobieta, która zamordowała i poćwiartowała latynoskiego portiera po tym, jak została przez niego zgwałcona, oraz Allen – nieatrakcyjny pracownik firmy komputerowej, pogrążony w aktach autoerotyzmu, szukający spełnienia w obscenicznych telefonach do przypadkowych osób. Losy wszystkich bohaterów zazębiają się w misterny sposób, ale główna oś fabularna jest związana z postacią Maplewooda. Już z początkowych partii filmu dowiadujemy się o jego pedofilskich skłonnościach. Wracając z pracy, kupuje magazyn młodzieżowy i onanizuje się w zaparkowanym samochodzie. Wkrótce jednak okazuje się, że jego dewiacyjne upodobania realizują się nie tylko w świecie fantazji. Korzystając z okazji, najpierw usypia jednego z kolegów syna, potem go gwałci, a następnie, pod nieobecność rodziców innego chłopca, wykorzystuje także jego.

W finale filmu dochodzi do ujawnienia przestępstw, a Bill zostaje aresztowany. Wymowa dzieła zostaje natomiast dookreślona w ostatniej scenie, w której spotyka się cała rodzina: trzy siostry, ich będący w separacji rodzice raz synowie Maplewooda i Trish. Wszyscy mają za sobą traumatyczne przeżycia. Joy została wykorzystana i okradziona przez jednego ze swoich studentów – pochodzącego z Rosji taksówkarza, Helen, pogrążona w masochistycznych fantazjach, stanęła oko w oko z potencjalnym gwałtciem – Allenem. Billy stracił ojca, który



Palindromy, reż. Todd Solondz (2004)

w szczerzej rozmowie przyznał się, iż marzył o stosunku z własnym synem. Seniorzy rodziny – Chloe i Lenny – zniszczyli swoje małżeństwo. Wszyscy jednak zgodnie wznoszą toast za szczęście, a Helen obiecuje, że zapozna Joy z Allenem i zapowiada, że poszuka odpowiednich partnerów także dla pozostałych. Dwunastoletni Billy, obserwując z balkonu opalającą się sąsiadkę, onanizuje się, by po chwili wkroczyć do jadalni i oznajmić: *spuściłem się!* Jest ofiarą skłonności ojca, ale także przedstawicielem kolejnego pokolenia „szczęśliwych”. Autoerotyczny akt został bowiem zainspirowany wcześniejszą rozmową z ojcem na temat pierwszych doświadczeń seksualnych; dla chłopca był to gest zaufania do rodzica, dla Billa natomiast podnieta do dewiacyjnych fantazji. Maplewood przytula nieświadomego niczego syna i – przy płynących zza kadru dźwiękach muzyki jakby „wypożyczonej” z disneyowskiego filmu familijnego – pociesza go: *Nie martw się. Kiedyś i ty się spuścisz. Na pewno.*

Jennifer Holt¹⁰ proponuje ciekawe odczytanie filmu Solondza, porównując go do utworów Davida Lyncha, który także wielokrotnie krytykował prowincjonalną Amerykę. Twórca *Blue Velvet* posługuje się jednak – zdaniem autorki – strategią „odczytania”, podczas gdy Solondz proponuje „ujawnienie” i zmusza widzów do uczestnictwa w spektaklu dewiacji. Należy jednak dodać, że autorska strategia reżysera nie ogranicza się do obserwacji i realistycznej rejestracji ukrytego wymiaru egzystencji bohaterów. Holt zauważa, że postawa twórcy zbliża go do Hala Hartleya i Davida Mameta – absurdałny humor i zdystansowane aktorstwo każe nam bowiem dostrzegać rodzaj zasłony, jaką stawia między widzami a dziełem autor. Sytuacje są tu w sposób czytelny „odegrane” i są konsekwencją autorskich, arbitralnych decyzji. Za takim rozumieniem intencji Solondza przemawia też sama konstrukcja: losy bohaterów splatają się bowiem w jawnie nieprawdopodobny sposób.

Tematem dzieła są dwa typy „grzechów”: myśli i uczynki. Większość bohaterów grzeszy jedynie w sferze fantazji. Doskonałym tego przykładem jest relacja Allena i Helen. Pierwszy marzy o aktach przemocy i wyobraża sobie brutalny stosunek seksualny z udziałem pisarki, ta zaś – nieświadoma pragnień mężczyzny – układa scenariusz gwałtu, którego ma stać się ofiarą. Gdy jednak dochodzi do spotkania, mówi: *Nie jesteś w moim typie*, a Allen wychodzi bez słowa. Reżysera interesuje jednak bardzo cienka granica między fantazjowaniem a realnym złem, które uderza w drugiego człowieka. Bill początkowo nie wychodzi poza obręb fikcji, zaspokajając się aktami autoerotyzmu stymulowanymi przez obrazy z pism młodzieżowych. Dopiero okazja sprawia, że dokonuje podwójnego gwałtu na szkolnych kolegach swego syna. Podobnie jest w wypadku Kristiny, która jest przedstawiona jako osoba poszukująca ciepła i miłości, zagubiona i – z uwagi na swoją nieatrakcyjną fizyczność – odrzucona przez otoczenie. Zabójstwo, którego dokonuje, z jednej strony zostaje popełnione w afekcie, z drugiej jest karą, jaką kobieta nakłada na mężczyzn pragnących „brudnego” seksu.

Kolejny film, *Opowiadanie* (2001), przynosi wyraźny zwrot w twórczości artysty. Choć nie rezygnuje on z obecnej we wcześniejszych dziełach tematyki i zaludnia film podobnymi bohaterami, zdecydowanie większy nacisk kładzie na samą strukturę mającą budować znaczenie na równych prawach z fabułą. *Opowiadanie* to bowiem film nowelowy, zaskakujący zresztą swoją nietypową konstrukcją. Po pierwsze bowiem reżyser ograniczył się do zestawienia dwóch historii (co w filmie nowelowym jest raczej rzadkością), po drugie, w wyraźny

sposób zróżnicował charakter i wewnętrzne ukształtowanie poszczególnych segmentów. *Fiction*, pierwszy element całości, to typowa nowela: trwa około 30 minut, jest zwarta i jednowątkowa. *Non-Fiction* zaś trwa dwa razy dłużej i jest w istocie krótkim filmem fabularnym, który mógłby funkcjonować samodzielnie. Zestawienie takie wydaje się początkowo osobliwe, a nawet nieco niefortunne. W kontekście wymowy całości znajduje jednak uzasadnienie.

Nowela otwierająca film opowiada o dziewczynie imieniem Vi uczestniczącej w warsztatach pisarskich prowadzonych przez czarnoskórego pisarza, laureata nagrody Pulitzera za książkę pod tytułem *The Sunday Lynching*. Bohaterka jest związana z kolegą z roku chorym na porażenie mózgowe. Oboje nie znajdują zrozumienia u wykładowcy. Smith uważa, iż są pozbawieni talentu. Pewnego wieczoru Vi spotyka w barze swojego nauczyciela, a potem odwiedza go w jego mieszkaniu. Tam dochodzi do gwałtownego zbliżenia seksualnego, które stanie się dla Vi inspiracją do napisania kolejnego opowiadania, które tym razem Smith uzna za wartościowe.

Ta prosta fabuła pozwoliła Solondzowi na zbudowanie ciekawych odniesień, zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowych. Walter Metz¹¹ zauważa, że reżyser sięga po odległe skojarzenia z powieścią Williama Faulknera *Światłość w sierpniu*, w której pojawiają się wątki obecne najprawdopodobniej w także w powieści Smitha: lincz i temat „obcej rasowo” seksualności. Profesor dokonuje na swej studentce „gwałtu z przyzwoleniem” – dziewczyna liczy bowiem, że dzięki bliższej zażyłości ze Smithem zwróci jego uwagę na swe próby pisarskie – ale jednocześnie realizuje fantazmat, bliski Faulknerowskiej wizji czarnego erotyzmu, każąc Vi nazywać go „czarnuchem”. *Fuck me, nigger* – każe jej mówić, jednocześnie przypierając ją brutalnie do ściany. A dziewczyna podejmuje grę i w istocie wypowiada tę kwestię. W noweli powraca więc temat relacji fikcji i rzeczywistości. Nie tylko w scenie zbliżenia Smitha i Vi, ale także w finale, kiedy dziewczyna, odczytując swoje opowiadanie w klasie, przyznaje, że opisywane wydarzenia mają oparcie w rzeczywistości. Smith natomiast oponuje, mówiąc, że to, co zostało zapisane, staje się fikcją. I niczym więcej.

Nowela *Non-Fiction* jest bardziej rozbudowana fabularnie. Jej bohaterem jest Toby, reżyser-nieudacznik realizujący swój pierwszy film i dorabiający jako sprzedawca w sklepie obuwniczym. Tematem dokumentu mają być rozterki młodzieży przygotowującej się do egzaminów do college’u. Toby wybiera jednego z uczniów – niczym niewyróżniającego się Scooby’ego – i stara się sportretować jego samego, jego rodzinę i szkolnych kolegów. Postaci i relacje między nimi przywodzą na myśl *Happiness*. Rodzina chłopca jest w charakterystyczny dla Solondza sposób dysfunkcyjna, choć w tym wypadku brak mrocznej tajemnicy, którą ukrywał Bill Maplewood. Twórca ponownie włącza do swego dzieła elementy czarnego humoru. Jeden z zabawniejszych wątków jest związany z... tragicznym wypadkiem, jakiemu ulega młodszy brat Scooby’ego: dobrze zapowiadający się futbolista zostaje sfaulowany i w konsekwencji zapada w śpiączkę. Dochodzi tu do głosu niezwykle umiejętność wyłapywania absurdów w codziennych gestach zyskujących niemal surrealny wymiar.

Karykaturalna jest także postać najmłodszego dziecka. Mikey jest zafascynowany hipnozą i za wszelką cenę próbuje pozbyć się pochodzącej z Salwadoru służącej. Wątek konfliktu rozkapryszonego dziecka z Consuelo wydaje się margi-

nesowy, jednak to on rezultacie zmienia w zaskakujący sposób przebieg fabuły. Kiedy ojciec – właśnie pod wpływem hipnozy – zwalnia kobietę z pracy, ta w akcie zemsty uszkadza instalację kuchenną. Cała rodzina Livingstonów, oprócz Scooby’ego, który wybrał się na pokaz pierwszej wersji filmu Toby’ego, śmiertelnie zatrują się gazem.

Wspomniana wolta jest arbitralnym gestem twórcy manipulującego światem przedstawionym, poddającego go własnej woli, snującego mroczne fantazji podobne do tych, które zostały ukazane w *Happiness*. Tym razem jednak reżyser wprowadza wyraźny wątek autotematyczny. Nie tylko dzięki postaci reżysera, która – ze względu na fizyczne podobieństwo do Solondza – może być postrzegana jako ekranowe *alter ego* twórcy, ale także dlatego, że w filmie dochodzi do ujawnienia arbitralności wyborów, określających ostateczny kształt świata przedstawionego, postaci i relacji zachodzących między nimi. W tym kontekście uzasadnienie znajduje także nietypowa struktura filmu wynikająca z zamierzonego niedopasowania obydwu nowel: wrażenie „niewłaściwej” konstrukcji tym bardziej demaskuje sztuczność i umowność całości. Reżyser nie pozostawia zresztą żadnych wątpliwości co do swych intencji, umieszczając na końcu piosenkę grupy Belle and Sebastian, której słowa brzmią: *If you’re a storyteller you might think you’re without responsibility. And you can lead your characters anywhere you want. You have immunity*¹².

Arbitralność decyzji reżysera w jeszcze bardziej radykalny sposób ujawnia się w *Palindromach* (2004). Fabuła filmu ponownie wprowadza widza w autorski świat Solondza. Trzynastoletnia Aviva pragnie zostać matką, co budzi zrozumiące zaniepokojenie jej rodziców. Jest ono tym większe, że dziewczynka w istocie zachodzi w ciążę z przypadkowo poznanym nastolatkiem. Matka Avivy zmusza ją do aborcji. Po zabiegu dziewczyna ucieka z domu, a po drodze poznaje Earla – kierowcę ciężarówki, z którym spędza noc. Wycieńczona trafia do domu państwa Sunshine, którzy przygarniają dzieci urodzone z różnymi defektami – zespołem Downa, niewidome, pozbawione kończyn – i są jednocześnie aktywnymi działaczami ruchu antyaborcyjnego. Tam ponownie spotyka Earla, który za namową Bo Sunshine’a organizuje zamach na życie ginekologa prowadzącego klinikę, w której usunięto także ciążę Avivy. W końcu wraca do domu, a rodzice organizują na jej cześć przyjęcie powitalne. Nie przestaje jednak marzyć o macierzyństwie.

Fabuła filmu, pełna zaskakujących sytuacji i charakterystycznych Solondzowskich postaci – zwłaszcza w sekwencji rozgrywającej się w domu Mamy Sunshine – w sposób dostateczny osadza film na obszarze autorskiego uniwersum reżysera. Tym razem twórca zdecydował się jednak na śmiałe i niepowtarzalne rozwiązanie, wprowadzając oryginalny efekt obcości. Sygnałem dla widza jest już sam początek dzieła, w którym pojawia się dedykacja: *Pamięci Dawn Wiener*, czyli głównej postaci filmu *Witajcie w domu dla lalek*. Pierwsza scena ukazuje ceremonię pogrzebową Dawn, która – jak się wkrótce dowiadujemy – popełniła samobójstwo¹³. Aviva jest jej kuzynką, a więc niejako automatycznie należy do świata fikcyjnego, tekstowego. Widza czeka jednak jeszcze większe zaskoczenie, okazuje się bowiem, że rolę trzynastolatki gra aż ośmioro aktorów: w różnym wieku, reprezentujących różne rasy i płcie. Jedynym elementem pozwalającym zachować wrażenie ciągłości pomiędzy poszczególnymi sekwencjami są podobne stroje Avivy.

TODD SOLONDZ



Palindromy, reż. Todd Solondz (2004)

Ten niezwykle zabieg jest w pewnym sensie kluczem do filmu. Nie sposób bowiem oglądać *Palindromów* jak „normalnego” filmu, który „wszywa” odbiorcę w swój dyskurs, skłania go do identyfikacji i angażuje emocjonalnie. Solondz wygrywa efekt obcości, tym bardziej że film podejmuje tzw. gorący temat – problem aborcji od lat dyskutowany w Stanach Zjednoczonych. Jego film nie jest jednak głosem ani „za”, ani „przeciw”¹⁴, lecz jedynie kolejną prowokacją odwołującą się do „aborcyjnego dyskursu”, który jest najczęściej sferą sporów prowadzonych niejako *in abstracto*, bez rzeczywistego zaangażowania w realne sytuacje i jedynie z pozycji ideologicznych.

Paradoksalnie inspiracją dla Solondza okazały się filmy, w których jeden aktor gra wiele postaci, w rodzaju np. *Doktora Strangelove’a* Stanleya Kubricka. Reżysera zastanowił fakt, że widzowie są skłonni akceptować umowność rozwiązania, w którym aktor nie porusza się w przestrzeni mogącej uchodzić za realną, a nawet – jak Eddie Murphy w kilku filmach – jest sam sobie partnerem. Świat przedstawiony, wytworzony dzięki rozwiązaniom montażowym, a współcześnie także dzięki technologiom komputerowym, nie jest ani odrobinę mniej „rzeczywisty” niż ten, który powstaje dzięki prostej rejestracji tego, co się znajdzie przed obiektywem kamery. *Palindromy* należy więc uznać za rodzaj eksperymentu filmowego opierającego się na swoistym efekcie odwrócenia. Efekt ten został zresztą zasygnalizowany w tytule: palindrom to słowo, które brzmi identycznie, niezależnie od tego, czy przeczytamy je od początku do końca, czy odwrotnie. Imię „Aviva” jest palindromem. Ale nie tylko; Solondz podkreśla, że wymowa filmu wynika z jego przekonania o niezmienności istoty rzeczy i możliwości transformacji, która dotyczy jedynie powierzchni¹⁵. Ludzie są niezmienni jak palindromy. Najczęściej niezmienni w swym upadku.

Filmy Todda Solondza to nie tylko prowokacyjne i intrygujące dzieła sztuki. Oglądając je w kolejności powstania, można dostrzec w nich projekt wykraczający

poza pojedyncze teksty. Chodzi o coś więcej niż tylko nawiązania do własnych utworów. Mamy do czynienia z konsekwentnie rozbudowywanym projektem autora ujawniającego się na wszelkich możliwych poziomach. Solondz sięga nawet po wątki autobiograficzne (Joy ucząca angielskiego emigrantów w *Happiness* czy reżyser-nieudacznik z *Opowiadania*, przypominający Solondza z czasów niefortunnego debiutu), ale przede wszystkim interesuje go budowanie spójnego i rozpoznawalnego świata. W kolejnych filmach z coraz większą wyrazistością pojawia się także wątek autotematyczny: autor jest tu nie tylko rodzajem tożsamości wyrażanej przez tekst dzieła, ale także swoistym przedmiotem refleksji. Solondz nie tylko opowiada, ale także zastanawia się nad samą czynnością opowiadania. Nie tylko jest autorem, ale także dokonuje krytyki autora uwikłanego w fikcję i fantazmaty, które są problemem stworzonych przez niego bohaterów. Być może także jego autorska tożsamość powstaje przy udziale widzów. Jak jednak definiować Solondza jako autora w kontekście komentarza samego twórcy do *Opowiadania: Moje filmy nie są dla wszystkich. A zwłaszcza nie dla tych, którym mogłyby się spodobać*¹⁶?

ANDRZEJ PITRUS

- ¹ <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19981023/REVIEWS/810230302/1023>
- ² Jedno ze znaczeń słowa *geek* brzmi: *komediant popisujący się podczas karnawału odgryzaniem głów żywych kurcząt i węży*. Por. *Websters New Collegiate Dictionary*, Springfield – Massachusetts: G. & C. Merriam Company, s. 472.
- ³ R. Lieberman, *The Stories He Could Tell*, „Artforum International” 2002, vol. 40, nr 6, s. 31.
- ⁴ Por. wywiad załączony do amerykańskiego wydania płyty DVD z filmem *Palindromy*.
- ⁵ Por. np. W. Chaw, *Two Sides to Every Story. Controversial filmmaker Todd Solondz on the Trouble with „Palindromes”*, <http://filmfreemagcentral.net/notes/solondzinterview.htm>.
- ⁶ Autorka słynnego feministycznego performance’u *Post-Porn Modernism*, która wcześniej występowała w filmach pornograficznych.
- ⁷ Debiut Solondza nie jest produkcją niezależną. Powstał dla firmy Polygram.
- ⁸ Wiener to rodzaj cienkiej kiełbaski.
- ⁹ Film był w Polsce rozpowszechniany pod tytułem oryginalnym.
- ¹⁰ J. Holt, *Todd Solondz*, w: *Fifty Contemporary Filmmakers*, red. Y. Tasker, Routledge, London 2002, s. 314.
- ¹¹ W. Metz, *Woody’s Melindas and Todd’s stories: Complex Narratives in the light of literary modernism*, „Film Criticism” 2006, vol. 31, nr 1-2, s. 107.
- ¹² *Kiedy opowiadasz historie, może ci się wydawać, że nie ponosisz za nią odpowiedzialności. I możesz poprowadzić swoich bohaterów dokąd chcesz. Chroni cię иммунитет* (tłum. A. P.).
- ¹³ To także rodzaj żartu Solondza odwołującego się do kontekstu pozafilmowego. Reżyser dwukrotnie proponował kolejne role aktorce Heather Matarazzo, która zagrała Dawn. Po raz pierwszy w *Opowiadaniu*, później zaś właśnie w *Palindromach*. Matarazzo odmówiła. Solondz „zemścił” się więc na postaci, uśmiercając ją w najnowszym filmie.
- ¹⁴ O aborcyjnym wątku filmu pisało wielu komentatorów amerykańskich. W tym także Roger Ebert. Krytyk ten jednak podkreśla, że utwór nie ma charakteru publicystycznego, co czasem było mu przypisywane. Por. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050428/REVIEWS/50411003/1023>.
- ¹⁵ Por. wywiad załączony do amerykańskiego wydania płyty DVD z filmem *Palindromy*.
- ¹⁶ A. Kaufman, *The „Sad Comedy”. Solondz Discusses „Storytelling”*, http://www.indiewire.com/people/int_Solondz_Todd_020125.html.