

Todd Solondz

Familien som en løs struktur omkring mennesker, hver især spærret inde i deres private helvede af desperation og depression - af smerte, af pubertetsutilpassethed, af ensomhed og angst for døden, af perverse seksuelle lyster. Det er temaet i Todd Solondz' film, især gennembrudsværket *Happiness*

Todd Solondz' *Suburbia* er ikke et rart sted at befinde sig - det er hans familier heller ikke. Ved hjælp af en gennemført grimhedens æstetik og en form for 'cool realisme', der blander realismen med elementer af morbid humor, giver Todd Solondz (f. 1959) i *Welcome to the Dollhouse* (1996) og *Happiness* (1999) en beskrivelse af familien som en løs struktur omkring mennesker, som hver især er spærret inde i deres private helvede af desperation og depression - af smerte, af pubertetsutilpassethed, af ensomhed og angst for døden, af perverse seksuelle lyster. Foreløbig har han med disse to film fundet sin tone og sit tema efter den første film *Fear, Anxiety & Depression* (1989), der foregår omkring New Yorks undergrundskunstscene med Solondz selv i rollen som en Woody Allen-agtig taberfigur.

Dysfunktion i dukkehjemmet. *Welcome to the Dollhouse* og *Happiness* indeholder til sammen et veritabelt katalog over middelklassemonstrøsitet og seksuel frustreret-hed. Men i modsætning til de mange film om den dysfunktionelle familie, som den nyere filmhistorie indeholder, hvor psykologiske mønstre, årsagsforklaringer og lig i lasten på bedste klassisk realistiske vis står i centrum, er Solondz' kølige og distance-rede realisme blottet for psykologi og for forsøg på at give forklaringer. Solondz er fuldstændig usentimental. Han beskriver

nøgternt og lidenskabsløst mennesker uden emotionelle bånd eller med længsler efter at skabe en nærhed til andre, som de slet og ret ikke er i stand til at indfri, mennesker uden medfølelse, der episodisk indgår i relationer til hinanden. Men samtidig er denne lakoniske dekontekstualisering af personerne, der har som konsekvens at de fremstår i al deres frygtindgydende menneskelighed, også baggrunden for filmenes grumme humor; der er så få formildende omstændigheder ved hans personer, at de næsten kammer over og bliver menneskelige. Den ene karakter er for så vidt ikke mere ensom og desperat end den anden hos Solondz, men desperationen giver sig forskellige udtryk; nogle falder indenfor lovens rammer, andre udenfor. Har Solondz nogensomhelst medfølelse for sine personer, tildeles den dem, hvis desperation får dem til at begå forbrydelser. Ikke fordi han sympatiserer med f.eks. kvinden i *Happiness*, hvis afsky for seksualitet og kropslig kontakt får hende til at dræbe og partere en mand, der gør tilnærmelser, men fordi den afskyelige handling udtrykker en form for sandhed, som hun dernæst ikke kan lade være med at gøre rede for, nøgternt som var der tale om et referat af indkøbssedlen.

Duane Hansons superrealistiske skulpturer fra omkring 1970 rinder en i hu, når man ser Todd Solondz' film. Ikke så meget

fordi Solondz' univers er befolket af sammensunkne bumser eller overvægtige husmødre iført papillotter og indkøbsvogn, som fordi hans måde at beskrive mennesker minutløst konkret minder om Hansons. Det foruroligende ved Duane Hansons skulpturer er, at den omhyggeligt skabte individualitet i figurene falder fuldstændig sammen med en tilsvarende omhyggeligt skabt typificering. På en gang synes de så menneskeligt levende, at man får lyst til at tale til dem, og så fremstår de i al deres typificerede stivnethed samtidig som livløse billeder. En sådan stiliseret-menneskelig figur er pubertetspigen Dawn, hovedpersonen i *Welcome to the Dollhouse*. Hun er indbegrebet af uheldigt udseende - uklædelige, usmarte briller, store, lidt udstående tænder, smagløst tøj - hun er ekstremt upopulær og ucharmerende, hun er en stereotyp og alligevel også - eller måske - netop - distancen til trods - smerteligt genkendelig. Dawn er netop startet i junior high, og dette er en del af hendes dagligdags mareridt; hun er udenfor, bliver beskyldt for at være lesbisk (oh skræk!), bliver chikaneret af klassens desperate outsiderdreng - og hun hader det hele, samtidig med at hun heroisk aggressivt byder verden trods. Men værre er, at mareridtet fortsætter hjemme: hendes storebror, som ser næsten lige så uheldig ud som hun selv, kan ikke hjælpe hende, og lillesøsteren er en torn i øjet på Dawn, fordi hun er alt det, Dawn ikke selv er: sin mors yndling, en yndig nipsting, der iført lyserød balletkjole eksponerer sig selv i tilsyneladende evig dans, som sladrer om sin storesøster til moderen, der altid holder med den lille, og som, ligegyldigt hvad der sker, får al opmærksomheden. Det er slemt, og det bliver ikke bedre - i Todd Solondz' univers er der ingen svaner, der pludselig springer ud af den grimme

ællings ham i en forløsende gestus. Filmen efterlader Dawn i en bus på vej på en eks-kursion med sin skoleklasse, som hun hele tiden har frygtet - fanget i det fjendeland, som er outsiderens, der ikke er ligeglad med sin outsiderposition, men desperat ønsker at være populær.

Tre søstre. Det er i en tilsvarende cool og grim realisme, Solondz placerer sine familier i *Happiness*. Det er den seksuelle frustration, der er i centrum i filmen, og den beskrives rå og uden formildende undertoner. Den pædofile familiefar, som ernærer sig som psykoanalytiker, fortæller, hvordan han vågnede op efter en drøm og næsten følte sig lykkelig. "But then I get very depressed because I'm living in reality", afslutter han. Hos Solondz er realiteten upoetisk og grim. Det er således ganske betegnende, at han lader en række af sine personer bo i en trist New Jersey beboelse og lige præcis ikke på den anden side af Hudson River i New York. Og beskrivelsen af de tre søstre Dawn, Trish og Helen, deres fremmedgjorte forældre og deres egne familier eller mangel på samme ligger milevidt fra Woody Allens beskrivelse af Hannah og hendes søstre i et sofistikeret kunstnerisk-intellektuelt New Yorkermiljø. Mens Thanksgivingmiddagen, der afslutter *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*) nostalgisk beskrives som hjertevarm og frodig, dér er den afsluttende familiemiddag i *Happiness* tilsvarende steril og frustreret; Woody Allens New York er transformeret til et Florida'sk plasticparadis, hvor den fængslede pædofile ægtemand ikke omtales, og hvor den sluttelige fælles skål "to happiness" fremstår som et ukueligt ønske om det umulige. Som et udtryk for Solondz' konkret-ubarmhjertige og usentimentale realisme er filmens afslut-



Happiness

tende forløsning intet mindre end en udløsning. Den kluntede pubertetsdreng Billy er optaget af sit køns mysterium, som faderens afsløring af sin ubønhørlige lyst til drenge ikke har gjort mindre mystisk. Drengens trumf er tilsidst, som han henrykt fortæller sin familie, at han "came"; sædklatten som hans hund derefter henrykt slikker i sig, er det konkrete eksempel herpå.

Efter at være flyttet fra de tre døtres mor har den mere end midaldrende far et forkrampet samleje med en af ægteparrets venner, og hun siger bagefter til ham, at han ikke skal føle skyld. Det gør han heller

ikke, svarer han lakonisk, "I don't feel anything". Denne emotionelle nedfrossethed er det depressive nulpunkt i Solondz' film; den vandrende sædklat, der fra hunden overføres til Billys konforme middelklassemor, tilsvarende et eksempel på filmenes sorte humor. I dette køligt realistiske felt spænder Solondz sine familieportrætter ud. Og også Solondz' nyeste film, *Storytelling*, synes at kigge på verden gennem de samme morbide briller og med bevidst fokus på realismen; således falder *Storytelling* i to dele, som han har givet overskrifterne "Fiction" og "Non-Fiction"

Anne Jerslev

Filmografi

1989	Fear, Anxiety & Depression
1995	Welcome to the Dollhouse
1998	Happiness
2001	Storytelling