

# Opowieści smartfonowe: strategie autorskie w filmach Rubena Östlunda

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

Krytycy i badacze analizujący kino szwedzkie drugiej dekady XXI w., u progu kolejnych zmian instytucjonalnych, zwracają uwagę na obchodzony w ubiegłym roku jubileusz stulecia od premiery ekranizacji tekstu Ibsena pt. *Terje Vigen* (1917) w reżyserii Victora Sjöströma i pięćdziesięciopięciolecie powołania Svenska Film-institutet. Aby podnieść prestiż najnowszych produkcji, pisze się nawet o kolejnej „złotej erze” szwedzkiej kinematografii, przypominając wcześniejsze czasy jej świetności<sup>1</sup>, takie jak lata 1917-1924<sup>2</sup> czy późniejszy „okres Bergmanowski”<sup>3</sup>. I choć teżom tym można zarzucić nieco medialnej przesady, to rzeczywiście powstające w ostatniej dekadzie obrazy z Trollywood<sup>4</sup> i jego okolic często wyróżniają się z europejskiego pejzażu audiowizualnego. Autorzy współczesnego kina szwedzkiego swoją narracyjną innowacyjnością i odważnym podejmowaniem tematów dokonują nie tylko sugestywnej krytyki rodzimego systemu państwa opiekuńczego, lecz również przyglądają się bardziej globalnym problemom późnej ponowoczesności. Ich filmy skutecznie udowadniają też nośność strategii łączenia ambicji artystycznych z wrażliwością społeczną. Przepelnione wizualną erudycją i surrealistycznym poczuciem humoru dzieła Roya Anderssona oraz ewoluujące od post-dogmowej szczerości wypowiedzi do granic autorskiego wyegzaltowania obrazy Lukasa Moodyssona były dotychczas najbardziej znanymi wizytówkami festiwalowych sukcesów szwedzkiego kina XXI wieku.

Z kolei globalny fenomen popularności ekranizacji prozy Stiega Larssona i hollywoodzkie kariery szwedzkich aktorów i aktorek to zaledwie kilka przykładów udanego kolportażu kultury popularnej tego kraju poza jego granice<sup>5</sup>. Do transnarodowych sukcesów szwedzkiej kinematografii gatunkowej i jej twórców warto też dodać *casus* horroru *Pozwól mi wejść* (*Låt den rätte komma in*, 2008) Tomasa Alfredsona, który w roku 2010 doczekał się amerykańskiego remake'u, kilku adaptacji scenicznych oraz komiksowego spin-offu. Alfredson nakręcił później wielokrotnie nagradzaną międzynarodową koprodukcję *Szpieg* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), po czym stworzył nieudaną adaptację powieści Jo Nesbø *Pierwszy śnieg* (*The Snowman*, 2017). Innym szwedzkim reżyserem z różnym skutkiem próbującym swoich sił za granicą jest znany kinomanom Lasse Hallström, który niedawno porzucił ideę tworzenia autorskich produkcji dla wysokobudżetowych projektów, takich jak przynoszący sześciokrotne zyski *Był sobie pies* (*A Dog's Purpose*, 2017). Kolejny twórca, który od kilku lat współpracuje z Hollywood, to Jorge Daniel Espinosa. Reżyser szwedzkiego thrillera *Szybki cash* (*Snabba Cash*, 2010)

od początku swojej kariery podejmował się strictly komercyjnych projektów. Obraz ten jest bowiem kinową ekranizacją poczytnej powieści Jensa Lapidusa z 2006 r. Co ciekawe, w jej adaptacji wystąpił kolejny rozpoznawalny już w Hollywood szwedzki aktor – Joel Kinnaman – znany m.in. z seriali *Dochodzenie* (*The Killing*, 2011-2014) i *Modyfikowany węgiel* (*Altered Carbon*, 2018) oraz kojarzony przez wielbicieli popkultury z niezbyt udanym remakiem *Robocopa* (reż. José Padilha, 2014) i nie najlepiej przyjętym przez fanów komiksów *Legionem samobójców* (2016) Davida Ayera. Sam zaś Espinosa ma dotychczas za sobą doświadczenie kierowania dwiema superprodukcjami. To kosztujący ok. 50 milionów dolarów, lecz niebędący komercyjnym sukcesem thriller *System* (*Child 44*, 2015) oraz wykorzystujące konwencję science fiction *Życie* (*Life*, 2017), które prawie podwoiło zainwestowaną w jego produkcję sumę 58 milionów dolarów. Jak widać w wymienionych powyżej przypadkach, zagraniczna kariera w Ameryce łączy się nie tylko z dobrymi zarobkami, lecz również z rolą sprawnego wykonawcy typowo rzemieślniczej pracy na planie filmowym. Podobne oferty współpracy z Hollywood zapewne otrzymuje też Ruben Östlund – twórca, który od kilku lat cieszy się w pełni zasłużonym uznaniem widzów i krytyków, lecz na razie omija kino popularne, uparcie podążając własną drogą. O recepcie na udane filmy mówi: *ważna jest kanclistość, wtedy jest interesująco* <sup>6</sup>. I rzeczywiście – w jego twórczości nie doszukamy się prostych tez ani ułożonych środków ekspresji.

### Przejrzeć voyeura: wybrane elementy krytyki ponowoczesności

Uhonorowanie Östlunda Złotą Palmą za jego najnowszy film *The Square* (2017) na jubileuszowej, 70. już edycji festiwalu w Cannes oraz „rozbicie banku z nagrodami” w czasie ostatniej edycji Złotych Globów to zdarzenia, które wydają się dobrym podkreśleniem nabierającej coraz większego impetu kariery tego reżysera. Kręcący od początku roku 1997 filmy Szwed wyrósł na jednego z najodważniejszych obserwatorów społeczeństwa konsumpcyjnego Zachodu oraz ciętego krytyka skandynawskiego modelu państwa opiekuńczego. Jego prowokacyjna postawa, przez większość kinofilów kojarzona głównie z ostatnimi dwoma, najgłośniejszymi filmami, to jednak przykład skrupulatnie rozwijanej przez ponad 15 lat wizji artystycznej, której ukoronowaniem wydają się europejskie nagrody i nominacja do Oscara.

W autorskiej strategii Rubena Östlunda <sup>7</sup> można wyznaczyć kilka elementów dystynktywnych. Po pierwsze, skandynawski reżyser, wbrew czasem nazbyt dydaktycznemu charakterowi wielu współczesnych filmów szwedzkich, stawia raczej na bardziej wieloznaczną grę intelektualną. Po drugie, nie interesuje go także popularne w kinie skandynawskim drastyczne przełamywanie cielesnego tabu <sup>8</sup> (jak np. u wspomnianego już tu Moodyssona). W jego twórczości odnajdziemy za to sporo bardziej metaforycznych bądź alegorycznych fabuł. Po trzecie, w swoich obrazach z drugiej dekady XXI w. Östlund wieloznacznie polemizuje również z nazbyt utopijnym charakterem fali tzw. szwedzkich *immigrant movies* <sup>9</sup> z lat 1990-2010, wskazując m.in. na ogólnoświatowy kryzys idei multikulturalizmu w realiach późnej ponowoczesności. A takim podejściem reżyser świetnie wpisuje się w żywiołowe dyskusje na temat podsycanych nie tylko w Europie medialnych lęków przed neoliberalizmem, globalizacją tożsamości narodowych oraz innością kulturową uchodźców.

Kino Östlunda wyróżnia się także rozpoznawalnym stylem. W warstwie estetyczno-narracyjnej autor *Mimowolnie* (*De Ofrivilliga*, 2009) zręcznie lawiruje między paradoksalnymi konwencjami i improwizacją na planie a neomodernistycznym bądź (zależnie od perspektywy badawczej) metamodernistycznym traktowaniem obrazu filmowego. Jego kino charakteryzuje się również spiętrzaniem narracyjnym wątków oraz sieciową organizacją wewnątrz- i zewnątrztekstowych połączeń fabularnych. Struktura fabuły tego typu zmusza natomiast zdezorientowanych widzów do wyjścia z odbiorczej strefy komfortu i otwiera ich na różne interpretacje prezentowanych treści.

Östlund swoją przygodę z kinem rozpoczął od krótkometrażowego żartu *Niech inni zajmą się miłością* (*Låt dom andra sköta kärleken*, 2001) oraz bardziej osobistego, niespełna godzinnego dokumentu o rozwiedzionych rodzicach *Familj igen* (2002). Zainteresowania filmowe czterdziestoczteroletniego dziś reżysera od początku jego kariery dotyczą między innymi obserwacji różnych sposobów spędzania wolnego czasu oraz związanych z tym fenomenem gier międzyludzkich i absurdalnych sytuacji życiowych. Dziwaczne formy celebrowania aktywności pozazawodowej jako wyraz duchowego i moralnego impasu Szwedów można ze zdziwieniem i trwogą podglądać już w krótkometrażowych obrazach Östlunda, takich jak nakręcona cztery lata po debiucie *Scena autobiograficzna nr 6882* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) czy głośny *Incydent w banku* (*Händelse vid bank*, 2009). Odnajdziemy je także w jego pierwszym pełnometrażowym dziele – łączącym elementy filmu fabularnego z mockumentem *Idiocie z gitarą* (*Gittarmongot*) z 2004 r. oraz w zauważonym na zagranicznych festiwalach pełnometrażowym debiucie fabularnym – *Mimowolnie* – odznaczonym aż dziesięcioma nagrodami i nominowanym m.in. do nagrody Un Certain Regard w Cannes.

Rzeczownik „podglądanie” jako jedna z formuł (pseudo)obserwacyjnego charakteru kina tego kontrowersyjnego twórcy wydaje się odpowiednim określeniem. Ten reżyser, scenarzysta i producent filmowy (w jednej osobie) swoją przygodę z X muzą rozpoczął bowiem od fascynacji mobilnymi środkami cyfrowej rejestracji rzeczywistości, które często stają się w jego rękach nader voyeurystycznymi narzędziami. Autor *Turysty* (2014) zajmował się najpierw kręceniem sportowych produkcji za pomocą camcorderów, dzięki czemu nauczył się znakomicie wykorzystywać technikę sprawnego rejestrowania długich ujęć charakteryzującą wiele z jego późniejszych obrazów. Wynalazki technologiczne stanowią zresztą bardzo ważny element tematyki filmów Östlunda, a jednym z jego ulubionych rekwizytów stał się telefon komórkowy. Rosnąca popularność smartfonów i sieci społecznych nałożyła się zdaniem skandynawskiego twórcy na obsesyjnie podglądacki charakter współczesnej kultury audiowizualnej. Nic więc zatem dziwnego, że kolejnym narzędziem, które autor *Mimowolnie* uważa za ogromnie wpływowe, jest internetowy serwis YouTube. To tutaj znajdziemy wiele niedbale zarejestrowanych scenek, które posłużyły mu jako wzorce fabularne w czasie tworzenia scenariuszy filmów. Östlund to jednak nie tylko pilny uczeń języka nowych mediów, lecz również kinofil, który w czasie studiów reżyserskich zakochał się w twórczości Luisa Buñuela, Stanleya Kubricka i Michaela Hanekego<sup>10</sup>. To między innymi z ich dzieł będzie czerpał inspiracje do dwuznacznego prezentowania pułapek poprawności politycznej, badania dyskursów i relacji władzy oraz piętnowania nierówności społecznych.



*Mimowolnie*, reż. Ruben Östlund (2009)

Skandynawskie media często namaszcza ją go również na następcę Roya Anderssona (*notabene* twórcy, który uczył go w szkole filmowej, i z którym autor *The Square* pojawia się niekiedy na spotkaniach i panelach dyskusyjnych)<sup>11</sup>. Tytuł ten można jednak potraktować jako kolejny upraszczający frazes dziennikarski, bo pod względem estetyki i tematyki równie dużo ich łączy, jak dzieli. Z całą pewnością obaj twórcy starają się zachować częściową niezależność od finansowej omnipotencji Szwedzkiego Instytutu Filmowego. W swoich scenariuszach konsekwentnie też piętnują ludzką obojętność, stawiając widzów przed zadaniami wymagającymi od nich sztuki mierzenia się z ważkimi problemami ponowoczesności. Jednak surrealistycznie antyutopijny świat trylogii filmowej Anderssona przepełniają bardziej wyrafinowane i trudniejsze w odbiorze odnośniki do historii sztuki i literatury. Natomiast Östlund konsekwentnie trzyma się strategii subwersywnego wykorzystywania i demistyfikowania różnych form cyfrowej symulakryzacji świata w mediach kultury konwergencji. Dlatego też niepokorny Szwed uparcie wyznaje miłość do kina arthousowego, równocześnie przewrotnie ujawniając fascynację śmietnikowym charakterem Internetu i mediów społecznościowych.

Co ciekawe, Östlund, podobnie jak Andersson, uważa się także za lokalnego patriotę i self-made mana. Dlatego też do czasu nakręcenia *The Square* stronił od sztokholmskich plenerów i starał się pozostawać niezależny finansowo. Swoje filmy najczęściej kręci w Göteborgu. Tam też działa jego niezależna firma Platform Produktion<sup>12</sup>. Prowadzona wspólnie z Erikiem Hemmendorffem platforma odpowiada za współfinansowanie kilku odważnych formalnie i tematycznie obrazów<sup>13</sup> oraz niesztampowe działania promocyjne, takie jak np. legalne umieszczenie krótkometrażowych filmów Östlunda za darmo w serwisie YouTube. Co więcej, Platform Produktion za biznesowe i artystyczne credo stawia sobie ideę *dopasowywania się do warunków pracy reżysera w celu zachowania osobistego charakteru filmu*<sup>14</sup>. Firma zasłynęła także jako producent i dystrybutor pierwszego szwedzkiego obrazu nakręconego całkowicie za pomocą telefonu komórkowego. Stworzone w 2008 r. przez Patrika Erikssona *Nadzwyczajne studium ludzkiego poniżenia* (*En enastående studie i mänsklig förnedring*) to przykład ekshibicjonistycznej spowiedzi przed obiektywem mobilnego urządzenia, który łatwo uznać za prowokację artystyczną. Paradoksalnie jednak obraz ten zainspirował wielu Szwedów do zamieszczania w Internecie nie tylko swoich twórczych aspiracji, lecz również różnej maści przemyśleń, społecznych frustracji i duchowych cierpień. Zjawisko to stało się na tyle popularne, że w 2014 r. powołano specjalną nagrodę dla najlepszych artystów YouTube, nazwaną Złotą Tubą (od szwedzkiego *Guldtuben*). Przyznaje się ją corocznie m.in. w takich kategoriach, jak najlepszy vlogger, gracz oraz internetowy performer i komik<sup>15</sup>.

### Filmy krótkometrażowe: pamflety z telefonem komórkowym w tle

Przejdźmy zatem do analiz kinowych i obsesji tematycznych Östlunda. Jego fascynacje komórkowe i internetowe odnajdziemy już w *Scenie autobiograficznej nr 6882*, gdzie obserwujemy przechodzącą przez wysoki most grupę przyjaciół. W pewnym momencie jeden z mężczyzn postanawia skoczyć zza barierki do wody. W dalszej części tej mało porywającej fabularnie produkcji jej bohaterowie dyskutują o błahych i absurdalnych detalach, próbując rozstrzygnąć np. kwestię czy



do wody wypada wskoczyć w butach czy też boso. Ostatecznie jednak narracyjne rozwiązanie sporu wskazuje, że dylemat „skakać czy nie” o wiele mniej interesuje reżysera niż samo zamieszanie wokół tego. Oczywiście oprócz socjologicznej perspektywy podglądania absurdalnych form spędzania wolnego czasu obraz Östlunda zawiera też specyficzne techniki wizualne, związane ze współczesną manią rejestrowania „życia na gorąco”, które powrócą w jego kolejnych produkcjach. Jak słusznie zauważa Hynek Pallas w książce *Nowe Kino Szwedzkie*, narracja w *Scenie autobiograficznej nr 6882* składa się z nakręconych statycznie, prawie nieporuszonych scen symulujących amatorską formę rejestracji zdarzeń. Dzięki takim zabiegom przeciętny widz ulega iluzji obcowania z utrwalonym za pomocą smartfona obrazem niefikcyjnym, rodem z serwisów streamingowych pokroju YouTube.

Jeszcze silniejsze wrażenie „obserwacji ludzkiego zoo” odczuwamy w czasie oglądania znakomitego *Incydentu w banku*. W dużym stopniu przyczynia się do tego praca kamery. Tym razem jest ona o wiele bardziej mobilna, bo wykorzystuje do osiągnięcia efektu „boskiej perspektywy” m.in. wysięgnik oraz długie jazdy. I znów większość ukazanych w filmie zdarzeń pokazuje ludzi, którzy nie najlepiej wykorzystują swój wolny czas, coraz bardziej wnikając się w absurdalne sytuacje. Spoiwem fabuły (opartej rzekomo na prawdziwym zdarzeniu) jest stworzona za pomocą długich ujęć audiowizualna relacja z przebiegu napadu na bank. Bardzo szybko okazuje się jednak, że ubrani w dresy i nieprzystające do sytuacji białe narcyjskie maski rabusie są bardzo źle przygotowani do zadania. Najpierw w tylne koło ich skutera wkręca się reklamówka. Później nieopierzeni bandyci myślą wejścia do banku, po czym błakają się po budynku w poszukiwaniu kas. Reżyser lubi przybierać postawę dowcipnego mędrca, by rozważać dziwność istnienia, przyznając szczerze, że pasjonują go *przerażające i niezręczne chwile życia* <sup>16</sup>.

Jednak wątek „kryminalny” wcale nie pełni kluczowej roli w scenariuszu filmu. Równie intrygującymi postaciami są tu przypadkowi ludzie, bezrefleksyjnie *konsumujący spektakl ludzkiej bezmyślności* (jak np. nader nieostrożny starszy pan podglądający „gangsterów” zza filaru budynku). Znamienne że purnonsensowy klimat etiudy podkreślają nie tylko voyeurystyczne postawy jego bohaterów, lecz również charakterystyczne dla kina Östlunda zabiegi narracyjne, które powrócą później w produkcjach długometrażowych. Wśród nich warto wyróżnić wykorzystywaną w kluczowych momentach koncepcję koncentrowania „oka kamery” na nieistotnych faktach i elementach otoczenia oraz próby akcentowania zabawnej powtarzalności prezentowanych zdarzeń. Egzemplifikacją tej pierwszej strategii wizualnej jest np. chwilowa kontemplacja leżącego na ziemi kasku jednego z rabusiów złapanych przez ochroniarzy.

Komiczne *zaprogramowanie filmowej rzeczywistości* odnajdziemy zaś w scenach pokazujących dwukrotnie przejeżdżającą koło banku ciężarówkę. Pojazd ten obwozi po mieście ekipę tańczących studentów, którzy są tak pochłonięci zabawą, że zupełnie nie zauważają napadu. W obu przypadkach wykorzystanie sfingowanej formy dokumentowania zdarzeń wzmacnia w widzu poczucie podglądania „ludzkiego zoo”, równocześnie wyculając go na życiowe absurdy skrupulatnie odtworzone przed „okiem obiektywu”. Innym przykładem takiego podejścia jest wątek prezentujący dwóch mężczyzn, którzy zamiast zadzwonić po policję, nagrywają przebieg napadu smartfonem o fatalnej jakości zoomowanego obrazu. W końcowej odsłonie napadu dramat aresztowanego rabusia zostaje wręcz odsunięty na bok

właśnie na rzecz dyskusji wideoamatorów na temat, jak będą wyglądały po powiększeniu rezultaty zarejestrowanego przez nich filmiku na matrycy mającej jedynie osiem tysięcy megapikseli.

Ostatecznie zawarte w *Incydencie w banku* cnoty, takie jak cierpki humor i sugestywna krytyka społeczeństwa spektaklu, w połączeniu z zegarmistrzowską precyzją ruchów kamery i powiązaną z nią szczegółową rozpiską poczynąń poszczególnych postaci (uwieczniono ją zresztą na plakacie do filmu) zachwyciły zagranicznych jurorów, co zaowocowało kilkoma nagrodami festiwalowymi (w tym Złotym Niedźwiedziem dla najlepszego dzieła krótkometrażowego na festiwalu w Berlinie). Sam obraz doczekał się również amatorskiego remake'u zabawnie parodiującego matematyczne dopracowanie ukazanego w nim przebiegu wypadków, który można obejrzeć w serwisie YouTube.

### **W sieci narracyjnych połączeń: pierwsze długie metraże**

Voyeurystyczne obserwacje nietypowych form spędzania wolnych chwil oraz specyficzne poczucie humoru odnajdziemy też w pełnometrażowym *Idiocie z gitarą* – obrazie, którego nietypowa tematyka i anarchizująca poetyka poróżniły Szwedów oraz światową krytykę filmową<sup>17</sup>. Pijackie zabawy w rosyjską ruletkę, inspirowane amerykańskim *Jackassem* (2000-2002) rozbijanie szklanych butelek głową, ćwiczenie poprawnego stosowania nazistowskich pozdrowień, puszczenie w miejskich sceneriach napęcznionych helem gumowych baloników czy gitarowa pasja do istic punkowej ekspresji chłopca z syndromem Dawna to tematy przedstawione w filmie w formie przewrotnej gry z oczekiwaniami widza. Swoim surowym ekshibicjonizmem chaotycznej wideorelacji *Gittarmongot* znów przypomina strumień rejestrowanych za pomocą camcorderów i smartfonów<sup>18</sup> amatorskich przekazów audiowizualnych, które znajdziemy w wielu internetowych serwisach streamingowych. Brak wyraźnej ramy fabularnej<sup>19</sup> konsolidującej przypadkowość poszczególnych wątków świetnie oddaje również optykę postrzegania nowych mediów (być może i ontycznej struktury bytu) przez stałych bywalców Internetu 2.0. Krytyczne spojrzenie na ponowoczesną percepcję życia przez filtr portali społecznościowych i nietypowa forma przekazu – to cechy, które skłoniły Hynka Pallasa do uznania tej produkcji za jeden z pierwszych obrazów należących do nurtu Nowego Kina Szwedzkiego<sup>20</sup>. *Gittarmongot* to jednak przede wszystkim zapowiedź procesu przechodzenia Östlunda na bardziej złożonej formuły sieciowego łączenia wątków związanych z krytyką społeczeństw dobrobytu.

Epizodyczna konstrukcja z *Idioty z gitarą* powraca też w strukturze pierwszego pełnometrażowego obrazu fabularnego Östlunda, będącego równocześnie jego pierwszą koprodukcją szwedzko-francuską. Bardziej czytelna fabuła nakręconego w 2008 r. *Mimowolnie* zawiera kilka figur narracyjnych i inspiracji internetowych, które pojawiły się wcześniej i które powrócą w kolejnych produkcjach. Oprócz charakterystycznej dla wszystkich jego dzieł krytyki wpływu mediów cyfrowych (znów w największym stopniu reprezentowanych tutaj przez telefon komórkowy) na grupowe i indywidualne zachowania ludzi w *Mimowolnie* odnajdziemy również inne jego fetysze cywilizacyjne i obsesje socjologiczne. To m.in. środki masowego transportu oraz powiązane z nimi aparaty rejestracji rzeczywistości i kontroli państwa (takie jak np. zamontowane w tych środkach kamery przemysłowe).



*Turysta*, rež. Ruben Östlund (2014)



Najciekawsze przykłady egzemplifikacji wspomnianej tematyki odnajdziemy w dwóch nowelkach z *Mimowolnie*. W jednej z nich napotykamy zainfekowane internetową erotyką i uzależnione od impulsu utrwalania swoich zachowań w serwisach społecznościowych dziewczęta, które swoim zachowaniem szokują otoczenie. Chronione przez prawo nieletnie prowokatorce nie wahają się używać swoich wdzięków, aby manipulować dorosłymi mężczyznami. Filmowa opowieść o ich perypetiach, choć pełna ironii, przypomina zdarzenia, które widuje się w czasie imprezowych weekendów w dużych miastach Europy. Smartfon jako świadek zachowań spaczonych internetową pornografią i medium przesuwające granice dobrego smaku pojawia się w *Mimowolnie* także w segmencie fabularnym dotyczącym „męskiej popijawy” (temat, który powróci później w fabule głośnego *Turysty*). Rejestrowane w czasie jej przebiegu coraz bardziej obsceniczne zachowania czwórki dawnych przyjaciół dostarczają widzom kolejnych przykładów zachowań grupy i jednostek w obliczu wszechobecnego wykorzystywania narzędzi cyfrowego utrwalania rzeczywistości. Jednak w przypadku niesmacznego żartu z flagi narodowej (potraktowanej przez bohaterów *Mimowolnie* w stylu znanym już z obscenicznych epizodów *Idioty z gitarą*) okazuje się, że mania nagrywania wszystkiego wokół i dzielenia się tym w Internecie nie do końca pozbawiła niektórych bohaterów filmu resztek przyzwoitości.

Również nakręcona w 2011 r. *Gra* porusza temat nudy i niemądrego gospodarowania wolnym czasem, zmuszając odbiorców do refleksji na temat specyfiki zachowań w grupie oraz związanej z nimi dystrybucji struktur władzy. Nieletnich głównych bohaterów filmu poznajemy w czasie szwendania się po centrum handlowym. W chwilę później chłopcy z dobrych domów staną się ofiarami oszustwa, ohrzczonego przez szwedzkie media „sztuczką na brata”<sup>21</sup>. Od tej pory przerażony widz będzie śledził kolejne fazy wyrafinowanej tortury związane z tytułową grą (bądź też, zgodnie z anglosaskim tytułem *Play*, zabawą)<sup>22</sup> w relację kat-ofiara. I znów kilka wątków ze scenariusza filmu nawiązuje do wcześniejszych obsesji tematycznych autora *Gry*. Mamy tu zatem telefon komórkowy w roli urządzenia zawiązującego akcję<sup>23</sup>. Ponownie w filmografii Östlunda śledzimy też poczynania młodych, niedojrzałych ludzi, którzy przekraczają normy obyczajowe dzięki cichemu przyzwoleniu biernych dorosłych przyglądających się ich działaniom. Jednak zamiast wyuzdanych dziewcząt z *Mimowolnie* reżyser tym razem wykorzystuje figury dzieci afrykańskich emigrantów – sprawnie manipulujących emocjami rówieśników oraz nękających dla zabawy pasażerów transportu publicznego. Nieletni agresorzy nie boją się dorosłych, bo wiedzą, że chroni ich prawo nietykalności fizycznej.

I paradoksalnie to ich ofiary dwukrotnie zostają ukarane przez społeczeństwo i system za przewinienia swoich oprawców. Pierwszy raz do takiej sytuacji dochodzi w scenie samosądu w tramwaju, gdzie szantażowani przez czarnoskórych rówieśników chłopcy zostają pobici przez znajomych matki wcześniej oszukanego nastolatka. Po raz kolejny niezasłużona kara spotyka ich w czasie powrotu do domu. Pozbawieni dokumentów i pieniędzy nieszczęśnicy dostają bowiem grzywnę za jazdę tramwajem na gapę i zostają zmuszeni do wysłuchania umoralniających przemów konduktora. Cechy takie, jak uprzejmość, zatroskanie, ale i stanowczość tej postaci da się zinterpretować jako kolejny krytyczny komentarz w stronę skandynawskiego systemu państwa opiekuńczego, w którym jego pracownicy pełnią niekiedy rolę zarówno opiekunów, jak i mechanicznie egzekwujących prawo oprawców<sup>24</sup>.

Przede wszystkim jednak nakręcony w 2008 r. obraz zapowiada tematykę, którą szwedzki twórca najciekawiej rozwinie w kolejnych produkcjach – *Turyście* i *The Square*. Jest nią zderzenie postaw bogatego świata konsumpcyjnego Zachodu z odmiennym stylem życia przedstawicieli Innego. I choć scenariuszowe zestawienie dwójki chłopców z dobrego domu (i zaprzyjaźnionego z nimi zasymilowanego emigranta) z czarnoskórymi łobuzami wydaje się dość prostym pomysłem, to po obejrzeniu filmu nietrudno zauważyć, że Östlund nie stawia w nim jednoznacznych tez. Nastoletni oprawcy z *Gry* czasem wydają się świadomi zła, jakie wyrządzają, oraz bezkarności związanej z ich statusem nieletniego i Obcego.

Kiedy indziej zdaje się jednak, że mamy do czynienia z kolejnym młodocianym wybrykiem, jaki mógłby przydarzyć się pod każdą szerokością geograficzną. Zaburzeniom identyfikacji widza z ukazywanymi na ekranie zdarzeniami służą także użyte w narracji zabiegi wizualne. Statyczna zazwyczaj kamera nagle zaczyna uciekać od kluczowego dla zdarzenia kadru, czym przypomina zabiegi znane już z *Incydentu w banku*, *Mimowolnie* oraz pamiętnych obrazów Michela Hanekego<sup>25</sup>. Innym razem prawie paradokumentalny styl relacji (budowany m.in. znów za pomocą wykorzystywania surowości obrazu kamer przemysłowych bądź cyfrowego pogarszania jakości kadrów) zmienia się w nieoczekiwane estetyzowany sposób prowadzenia narracji. Dzieje się tak np. w scenie robienia pompek, gdzie zarówno oprawcy, jak i ich ofiary zostają ukazani jako zacienione postacie w wykadrowanych w wysokim kluczu ujęciach. Jednak już chwilę później, w tej samej scenie, twórcy filmu stosują sprawdzoną wcześniej strategię irytowania widza kolejnymi zmianami prowadzenia narracji wizualnej. Oto bowiem w dalszej części sekwencji, ukazującej przemoc psychiczną (oraz proces czynnego podporządkowania się katom), widzimy już tylko nogi występujących w niej bohaterów. Tak zastosowana strategia gry z odczuciami widza – lawirująca między wywoływaniem najpierw współczucia do ofiar a później pogardy dla ich nazbyt biernych postaw – ma nas ponownie odwieść od pokusy łatwych sądów.

Dobrym przykładem podobnej wieloznaczności prezentowanych sytuacji jest także finał filmu. W jednej z końcowych scen napotykamy znowu „czarnoskóre młode wilki”. Młodzi rabusie tym razem świętują swoje zwycięstwo przy pizzach zakupionych za pieniądze „szwedzkich owiec”. Oprócz konsumpcji włoskiego dania nastolatki świetnie się bawią, odbierając telefon od zatroskanej matki jednego z okradzionych chłopców. Wulgarne zachowania lokujące sympatię widzów po stronie osób poszkodowanych zostają jednak chwilę później skutecznie zdekonstruowane. Dzieje się tak najpierw w nazbyt długiej sekwencji obserwowania nieletnich złodziei, którzy ze zwierzęcym atawizmem pożerają swoje kulinarne trofeum. Ta naturalistyczna perspektywa ponownie kieruje nasze emocje w stronę współczucia nieświadomym konsekwencji własnych czynów oprawcom. Podobna nuta wybrzmiewa także w przedostatnim segmencie narracyjnym *Gry*, w którym ojcowie jakichś innych pokrzywdzonych chłopców sami stają się agresorami.

Östlund nie byłby jednak sobą, gdyby po raz kolejny nie zawiesił naszej opinii o wszystkich zaprezentowanych w scenariuszu zajściach w zakończeniu filmu. Obserwujemy w nim występy szwedzkich uczniów. Po dziwacznym popisie tanecznym jakiejś dziewczynki na scenie pojawia się jeden z poszkodowanych bohaterów. To wspomniany już wcześniej zasymilowany syn azjatyckich imigrantów. Jego nieudolna gra na nowym (lub też odzyskanym przez policję, skradzionym przez

gang nastolatków) klarownie może zostać odczytana jako wyraz aprobaty dla Inności<sup>26</sup>. Nie najlepsze umiejętności techniczne chłopca da się jednak również zinterpretować jako „fałszywą nutę” ukazującą wadliwość systemu państwa opiekuńczego, a także (najbardziej chyba zwodniczo) jako pierwszą w filmografii Östlunda poważną próbę wadzenia się z polityką otwarcia na obce kultury.

### ***Turysta: maskarady szczęścia, maski męskości***

Obsesja demistyfikowania gier psychologicznych w relacjach międzyludzkich została najpełniej jak dotąd rozwinęta w dwóch najnowszych dziełach Östlunda, kontynuujących dwuznaczną krytykę ponowoczesnych wartości i postaw.

Nagrodzony w Cannes, nominowany do Złotych Globów oraz wyróżniony sześcioma Złotymi Żukami<sup>27</sup> *Turysta* to międzynarodowa koprodukcja, która równie sztywno, jak elokwentnie portretuje jeden z ulubionych sposobów spędzania wolnego czasu w Skandynawii zimą. Jest to szusowanie po śnieżnym puchu. Sam Östlund w wielu wywiadach przyznaje, że jako młodzieniec marzył, aby zostać słynnym zawodnikiem narciarstwa zjazdowego. I paradoksalnie to właśnie pasja utrwalania „białego szaleństwa” na taśmach VHS i za pomocą cyfrowych camcorderów pchnęła go w stronę kina<sup>28</sup>. Jak wspomina w jednym z wywiadów, jego filmy narciarskie zachwyciły komisję na egzaminie do szkoły filmowej, do której zdawał w 1998 r. *Filmy o narciarzach mają udowadniać ich osiągnięcia. Więc im dłużej ujęcie jest bez cięcia, tym lepiej. Nic nie może wydarzyć się na stole montażowym. Musiałem wiedzieć, gdzie mam stać, i to musiało funkcjonować z tego właśnie miejsca. To były ograniczenia, które wyzwoliły masę energii i wykorzystuję ją teraz przy tworzeniu filmów pełnometrażowych*<sup>29</sup>.

Oczywiście narciarstwo pojawia się w *Turyscie* nie bez powodu, bo ta aktywność ma szczególne znaczenie dla nordyckich nacji. W Norwegii jest nawet jednym z filarów tożsamości narodowej, którego ideologiczną podbudowę ironicznie zdekonstruowano m.in. w fali tamtejszych horrorów<sup>30</sup>. Podobnie postrzegają ów sport (lub wręcz styl życia) Szwedzi. Jednak *Turystę* można raczej uznać za transnarodową odpowiedź na śnieżne pasje całej europejskiej klasy średniej, bo jest to obraz, o którym jego reżyser sztubacko wypowiedział się w jednym z wywiadów: *chciałem zrobić film o narciarskiej wycieczce do piekła*<sup>31</sup>.

Dla jego głównych bohaterów – Tomasa (w tej roli Johannes Kuhnke) i Ebby (Lisa Loven Kongsli) – kilkudniowy wyjazd na narty ma się stać nie tylko szansą na wypoczynek, lecz również próbą wzmocnienia nadszarpniętego zębem czasu małżeństwa. Ostatecznie jednak pobyt szwedzkiej rodziny w ekskluzywnym hotelu w sercu francuskich Alp nie ma zbyt wiele wspólnego z nordycką tradycją „zanurzenia się w naturę”, bo ukazano go z istic dystopicznej perspektywy. Już pierwsze minuty filmu inteligentnie pogrywają z utopizowanym *spojrzeniem turystycznym*<sup>32</sup> z wielu produkcji o „białym szaleństwie”. W wysmakowanych plastycznie ujęciach wstępu do *Turysty*, przy akompaniamencie doniosłej muzyki z *Lata z Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego, widzimy bowiem wyludnione szlaki narciarskie<sup>33</sup>. Na początku każdego dnia są one przez ratraki przygotowywane do użytku amatorów szusowania. Dehumanizujące motywy pojawiają się już na wstępie filmu nie bez powodu i będą powracać w nim jeszcze kilkakrotnie, sugestywnie podkreślając problemy emocjonalne głównych bohaterów.

Uczuciowe oddalenie małżonków w bardziej naocznej formie prezentuje też kolejna scena *Turysty*, w której słabo władający językiem angielskim fotograf ustawia członków szwedzkiej rodziny do narciarskiego zdjęcia na stoku, zmuszając dzieci i rodziców do przyjęcia odpowiednich póz. Znaczący jest tutaj zwłaszcza wymuszony gest przybliżenia i przytulenia do siebie pary, w prosty sposób informujący widzów o kryzysie w ich relacji. Takie wchodzenie w przypisane role społeczne stanie się wiodącym wątkiem w rozkręcającej się psychodramie między Tomaszem a Ebbą. Monotonie spędzania urlopu „razem, ale osobno” będą akcentować także inne sceny „automatyzacji czynności dnia codziennego” oraz konfrontacji ludzkiej działalności z technicyzowanymi aspektami pobytu w technicyzowanym ośrodku narciarskim. Uczucie dystopicznego odrealnienia śnieżnego kompleksu wypoczynkowego podkreślają między innymi ujęcia ukazujące świetnie zsynchronizowane kolejki linowe i samobieżne wyciągi oraz automatycznie spłukujące wodę marmurowe toalety. I nawet udekorowane drewnem wnętrza hotelu przypominają tu ekskluzywną wersję nowej Arki Noego, którą mógłby zaprojektować ktoś z koncernu IKEA, aby ocalić w niej szwedzkich wybrańców przed jakąś ponowoczesną katastrofą. Fantastyczno-naukowe skojarzenia powracają także w jednej z najbardziej sugestywnych wizualnie sekwencji filmu, gdzie członkowie szwedzkiej rodziny mechanicznie myją zęby za pomocą elektrycznych szczoteczek, somnambulicznie wpatrzeni we własne odbicia w lustrze, niczym beznamietne androidy z kina s-f<sup>34</sup>. Ich dzieci spędzają zaś wieczory „zimowych ferii” pochłonięte haptycznym charakterem smartfonów i tabletów oraz próbami pilotowania drona.

Ta druga elektroniczno-mechaniczna zabawka stanie się zresztą bohaterem dwóch innych, nader ironicznie skonstruowanych scen komentujących rodzinny kryzys i podkreślających sztuczność wypoczynku w górskim ośrodku. Oto w jednej z nich widzimy niezidentyfikowany obiekt latający, tajemniczo unoszący się pod osłoną nocy nad luksusowym hotelem dla narciarzy. I gdy już myślimy, że poetyka filmu Östlunda radykalnie zdryfuje w kierunku poczucia humoru, rodem z twórczości braci Cohen, skandynawskie UFO okazuje się właśnie dronem, który za chwilę odegra istotną rolę. Wtargnięcie do pokoju sterowanej przez dzieci maszyny zaburza bowiem na chwilę powagę ważnego spotkania mającego rozstrzygnąć coraz bardziej eskalowany spór małżonków. Jego zarzewiem stało się katastroficznie zaprezentowane w filmie „doświadczenie graniczne”, które wyrwało Tomasza i Ebbę z wypoczynkowego odrętwienia i przebudziło w nich uśpione demony. Łączy się ono z „kontrolowaną lawiną” wywołaną za pomocą znanego z początku fabuły sprzętu. Szwedzcy turyści nagrywali powstanie tego fenomenu smartfonami. Fala śniegu (ostatecznie okazująca się jedynie białą zasypką) w pewnym momencie dociera do podziwiałych ją z balkonu narciarzy, wywołując panikę.

Po tym zdarzeniu żona Tomasza zaczyna utrzymywać, że jej mąż, zamiast ratować dzieci, uciekł, próbując ocalić jedynie własny telefon. Oczywiście starający się zachować resztki męskiej i ojcowskiej dumy bohater uparcie twierdzi, że było inaczej. Osobami mającymi rozstrzygnąć spór są Mats<sup>35</sup> (w tej roli ściągnięty prosto z planu *Gry o Tron* znakomity Kristofer Hivju) i młodzieńka Fanny (Fanni Metelius), którzy na dwa dni dołączyli do amatorów białego szaleństwa. Ostatecznie zarejestrowany smartfonem materiał obnaża obłudny charakter Tomasza i popycha go do przyznania się do zdradzania żony. Jednak wyraźnie przeszarżowana emocjonalnie scena płaczu pod drzwiami hotelowego pokoju (Östlund kazał ją odegrać

aktorowi, wzorując się na odkrytej przez reżysera w serwisie YouTube kreskówce) okazuje się wkrótce kolejną maskaradą Tomasza.

Zamysł demistyfikacji różnych wzorców, gier i lęków płynnej ponowoczesności wykorzystano także w scenariuszu *Turysty* w bardzo popularnym w kinie skandynawskim wątku kryzysu męskości. Przeżywany przez Tomasza impas psychiczny, związany z osiągnięciem wieku średniego, powraca w kilku ważnych scenach. Dowcipną egzemplifikacją stanu ducha głównego bohatera (dodatkowo wyprowadzonego z równowagi przygodą z lawiną i telefonem) jest m.in. wątek męskiej wyprawy narciarskiej z Matsem. Mężczyźni praktykujący narciarski *off-road* w pewnym momencie czerpią inspiracje m.in. z recepty na kryzys męskości propagowanych przez takich autorów, jak Robert Bly i Sam Keen. Ten pierwszy, pisarz i poeta, jest liderem amerykańskiego Ruchu Mężczyzn. Bly w książce *Żelazny Jan* nawołuje zagubionych w ponowoczesności samców do odnalezienia w sobie utraconej „dzikości”<sup>36</sup>. Jej filmową emanacją wydaje się odgrywana przez Kristofera Hivju brodata postać Matsa, powszechnie chyba już kojarzona z najbardziej rozpoznawalną rolą aktora – charyzmatycznym przywódcą dzikich plemion z *Gry o Tron*, Tormundem Zabójcą Olbrzymów. Jednak emocjonalnie opanowany i uczuciowy Mats z *Turysty* okaże się ostatecznie postacią bliższą ponowoczesnemu modelowi miękkiego mężczyzny. Natomiast samcze instynkty przez chwilę odnajdzie w sobie Tomasz, wyzwalając w górach negatywne emocje.

Niestety wywołane w czasie jazdy na nartach terapią krzykiem<sup>37</sup> poczucie natchnienia „duchem gór” straci moc już w kolejnej scenie. Raczący się piwem na dole stoku mężczyźni zostają w niej zaczepieni przez jedną z młodych, atrakcyjnych narciarek o silnym wschodniosłowiańskim akcencie. Dziewczyna informuje Tomasza, że jej koleżanka uważa, że jest bardzo przystojny. W chwilę później stwierdzenie to okazuje się jednak pomyłką i kończy się awanturą, dzielącą bohaterów o cal od wzięcia udziału w bójce. W następnych odsłonach męskiego wieczoru Östlund coraz dotkliwiej kpi z egzystencjalnych bólów Tomasza. Bohater zostaje m.in. „porwany” przez grupę odurzonych alkoholem mężczyzn na dyskotekę, gdzie większość z nich (ale nie skonfundowany sytuacją Szwed) uwalnia swoją „dziką naturę”, krzycząc i szalejąc<sup>38</sup>. Szanse na odkrycie przez głównego bohatera wewnętrznego zwierzęcia zostają ostatecznie zaprzepaszczone w scenie finału męskiego wieczoru. Widzimy w niej, że niedawny „król gór” nie jest w stanie wejść do pokoju hotelowego i zmęczony czeka na żonę pod drzwiami. To właśnie w tym momencie dochodzi do teatralnego wybuchu płaczu, o którym wspominałem wcześniej.

Kolejną ironiczną egzemplifikacją blamażu socjologicznych gier i maskarad męskości (a także umów społecznych) jest historia z ostatniego dnia rodzinnego szusowania. W zawiązku ze złą pogodą troskliwy ojciec najpierw sprawdza stan stoku, po czym poucza dzieci i żonę, że mają trzymać się razem i podążać za nim. Po chwili ich postacie giną w śnieżnej zawierusze i mgle. W kolejnym ujęciu słyszymy głosy nawołujące zaginioną Ebbę. Oczywiście jazda w tak złych warunkach pogodowych jest skrajną nieodpowiedzialnością, ale kilka gestów i min sugeruje, że Tomasz i jego żona już wcześniej umówili się na odegranie spektaklu „ocalenia”, aby odbudować zaufanie dzieci do skompromitowanego niedawnym załamaniem ojca.

Finalną próbą odnalezienia się w masce opiekuńczej męskości będzie zaś scena wyjazdu bohaterów z górskiego hotelu autobusem. Prowadzący go kierowca wy-



rażnie nie panuje nad zjeżdżającym pojazdem, więc Mats i Tomas postanawiają z niego wysiąść, zabierając ze sobą najbliższych. Ostatecznie z autokaru wychodzą wszyscy pasażerowie. Podjęta przez bohaterów „męska” decyzja o zejściu na dół piechotą może zostać odczytana jako akt odzyskania przez Tomasa kontroli nad życiem. Taką interpretację potwierdzają nie tylko coraz bardziej dziarskie miny i pewny chód obu prowadzących „buntu”, lecz również scena, w której jeden z „uratowanych” pasażerów „męskim gestem” częstuje głównego bohatera papierosem. Po chwili wahania Tomas przyjmuje nikotynowy wyraz wdzięczności, przybierając pozę zadowolonego z siebie zwycięzcy.

W alegorycznej perspektywie zakończenie *Turysty* daje się zinterpretować jako refleksja na temat prób negocjowania własnych zasad życia w „pędzącym na złamanie karku autobusie ponowoczesności”. Pamiętajmy jednak, że tytułowa „siła wyższa” (pod taką frankofońską nazwą dystrybuowano w niektórych krajach *Turystę*)<sup>39</sup> nie jest wcale żadnym doświadczeniem granicznym. Zarówno lawina, jak i incydenty na stoku i w autobusie to raczej przypadkowe zdarzenia dające Tomasowi i Ebbie preteksty do wzmocnienia filarów rodzinnego domku z kart zbudowanego przez nich z sieci gier psychologicznych oraz socjologicznych maskarad. Z finału filmu można też wysnuć konstatację o skali bardziej ogólnej. Dotyczy ona zmieniającego się stosunku Szwedów do „źle prowadzonego ich zdaniem autokaru polityki”, reprezentującego zarówno lokalny rząd, jak i władze Unii Europejskiej. Postrzegana transnarodowo końcówka *Turysty* da się także zinterpretować jeszcze szerzej – jako kolejny wyraz krytyki idei wielonarodowej wspólnoty różnych kultur i poglądów, poddawanej na naszych oczach coraz cięższym próbom. Takie odczytania wydają się jednak nazbyt jednoznaczne i populistyczne.

Dlatego też warto zastanowić się dłużej nad samym znaczeniem tytułu, którego odczytanie można powiązać również z innym wątkiem z fabuły. W kilku scenach *Turysty* małżeńskim kłótniom czasowiczów przygląda się milczący świadek. Jest nim mężczyzna pełniący w hotelu rolę konserwatora. Jego specyficzne zachowanie przywodzi na myśl m.in. pamiętną postać „Anioła” z serialu *Dekalog* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego oraz klasyczny już dokument polskiego reżysera pt. *Personel* (1975). Pochodzący prawdopodobnie ze słowiańskiego kraju obserwator wydaje się jednym z niewielu pracowników górskiego ośrodka, których ukazano w filmie. Ich dyskretna (nie)obecność przywołuje zaś popularną w socjologii mobilności figurę sceny i kulis z książki Deana McCannella<sup>40</sup>. W dziele Östlunda odnosi się ona jednak nie tylko do krytyki mechanizmów działania przemysłu turystycznego, którego beneficjentami są zamknięci w komfortowej bańce ekskluzywnego wypoczynku szwedzcy narciarze obsługiwani przez siły niewidocznego personelu. Krytyczna wymowa tytułowej figury turysty z filmu tyczy się przecież również całego modelu organizacji społeczeństwa konsumpcyjnego Zachodu, w dużym stopniu żyjącego wygodnie dzięki wykorzystywaniu taniej siły roboczej z biedniejszych krajów.

### Wysadzanie utopii: *The Square*

Kryzys tożsamości, dysfunkcyjne rodziny, międzyludzkie gry i relacje władzy, poddania i przynależności, a także smartfon, Internet i związane z nimi cyfrowe symulakra rzeczywistości to wreszcie arcyważne motywy w najnowszym obrazie



*The Square*, rež. Ruben Östlund (2017)

Östlunda – *The Square*. W scenariuszu tego najbardziej mainstreamowego filmu w karierze autora *Turysty* napotkamy m.in. nieustannie ogrywającego spontaniczność, luz i elokwencję głównego bohatera, Christiana (odtwarzanego na ekranie przez znakomitego Claesa Banga), a także wyemancypowanych arabskich imigrantów, beczelnych żebraków, wyegzaltowanych, podstarzałych krytyków sztuki oraz przeintelektualizowane feministki.

Wykorzystywany w większości obrazów szwedzkiego reżysera nowoczesny telefon komórkowy staje się tutaj ponownie narzędziem konfliktu, który tym razem zetknie żyjącego w świecie śmietanki artystycznej snoba z przedstawicielami inności i społecznego wykluczenia. Wśród nich pojawiają się tak intrygujące postacie, jak zaangażowany po raz pierwszy w życiu do odpowiedzialnego zadania bezdomny czy agresywny chłopiec z emigranckiej rodziny żądający przeprosin za afront społeczny. Drogi elektroniczny gadżet pełni w *The Square* również rolę probierza poziomu zaufania społecznego w jednej z instalacji związanych z tytułowym kwadratem. Ze specyfiką mediów cyfrowych łączy się wreszcie wątek ironicznie przedstawionych w filmie młodych znawców działania serwisów społecznościowych. Stworzony przez nich viral z eksplodującą dziewczynką okaże się hitem serwisu YouTube, równocześnie stając się tematem absurdałnych dyskusji na temat granic sztuki i wolności słowa a także poważnym problemem zawodowym mogącym zaszkodzić dalszej karierze Christiana.

W swoim ostatnim filmie Östlund demistyfikuje też uwodzący urok statusu społecznego oraz wyśmiewa sposoby dystrybucji relacji władzy, przewrotnie kpiąc z tez np. Michaela Foucaulta i Pierre’a Bordieu. Dzieje się tak między innymi w przekomicznym wątku zamiany ról, w której to namówiony przez swojego asystenta do nader głupiego czynu Christian „daje się wkręcić” w idiotyczny plan odzyskania skradzionego telefonu komórkowego. Aurę art-prestiżu wyszydzono też w scenach ukazujących akt „postkoitalnego przeciągania sznura”. Kończąc seksualne igraszki dyskusję zmieniono w tym zdarzeniu w ironiczną figurę „wojny o zużytą prezerwatywę” toczoną między aspirującą do włączenia w krwioobieg krytyki sztuki amerykańską feministką (w tej roli występuje znana z kilku znakomitych ról i seriali amerykańska aktorka Elisabeth Moss) a głównym bohaterem. Świat galerii, bankietów i wystaw to także naturalna nisza ekologiczna dla nieproduktywnych ekscentryków (z podstarzałym brodatym hipsterem na czele, który w pracy nie rozstaje się ze swoim niedawno narodzonym dzieckiem) oraz miejsce wyraźnie oderwane od realiów życia codziennego, choć symulujące misję zmiany świata m.in. swoją najnowszą ekspozycją. O takim stanie stara się nas przekonać między innymi scena z informacją o uszkodzeniu jednej z instalacji przez nierozumiejącego jej wymowy i formy sprzątacza, zainspirowana zapewne słynnym incydentem w Museum am Ostwall w Dortmundzie.

Trafną próbą namysłu nad rolą sztuki współczesnej jest wreszcie bardzo silny w przekazie performance z zakończenia filmu, wzorowany na pomysłach rosyjskiego akcjonisty Olega Kulika. Kulik to artysta, który w wielu działaniach nawiązuje do strategii „stawania-się-zwierzęciem”, znanej między innymi z posthumanistycznych i ekofeministycznych manifestów oraz *Tysiąca plateau* Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego. Jego akcje performatywne nader często zaburzają też granice między grą psychospołeczną, sztuką a życiem. W swoich działaniach artysta wcielał się m.in. w rolę psa przywiązanego łańcuchem do budy

a podczas wystawy w Szwecji pogryzł widzów oraz biorących w niej udział artystów, prawdopodobnie akcentując tym aktem kryzys (lub wręcz może niemożność) prawdziwie szczerzej, międzyludzkiej komunikacji. W *The Square* obejrzymy zaś zainspirowany jego działaniami inny eksperyment artystyczny. Twórca filmu konfrontuje bowiem wyegzaltowaną śmietankę towarzyską Sztokholmu z „brutalnym małpoludem”, coraz bardziej bezpardonowo przesuwającym granice tego, co społecznie akceptowalne. Rolę „dzikiego zwierzęcia” wirtuozersko odtwarza na ekranie Terry Notary, jeden z najlepszych na świecie aktorów CGI, znany między innymi z odgrywania kilku postaci człekokształtnych w nowej trylogii kinowych prequelów klasycznej *Planety małp*.

Jednak, oprócz sugestywnego nakreślenia problematyki przekraczania granic w działalności artystycznej, pojawienie się na bankiecie uosobienia energii *zoe* porusza również jeden z ulubionych tematów Östlunda – portretowanie reakcji ludzi udających, że nie widzą zła, które dzięki ignorowaniu go rośnie w siłę. Pierwsze interakcje performerera z uczestnikami bankietu wydają się zabawne i niewinne, jednak z każdym kolejnym krokiem zaczyna on pogwałcać powszechnie akceptowane w Europie dystanse proksemiczne, ostatecznie dopuszczając się aktu przemocy. Z jednej strony szokujące zakończenie akcjonistycznego eksperymentu z *The Square* prezentuje, jak łatwo manipulować tłumem, gdy znajdzie się w nim pierwszy odważny człowiek skłonny aktywnie odpowiedzieć na prowokację (co ciekawie nawiązuje z kolei także do fali różnej maści nacjonalistycznych wystąpień pojawiających się w wielu krajach Zachodu). Z drugiej strony scenę ataku widzów na przełamującego granice osobistej nietykalności performerera można odczytać jako typowo ludzki odruch reagowania na krzywdę – gestu, którego jednak nie mogliśmy się wcześniej doczekać od gapiów z poprzednich obrazów Östlunda. Do takiej interpretacji zdarzeń zachęca nawet polski plakat do filmu, zawierający pod kadrem z kontrowersyjnego performansu motto: *Co musi się stać, żebyś zachował się jak człowiek?*

Oczywiście jednoznacznej odpowiedzi na zadane pytanie nie znajdziemy, bo w kinie szwedzkiego prowokatora nic nie jest proste, a większość ludzkich zachowań okazuje się społecznymi gierkami bądź impulsami, nad którymi nie jesteśmy w stanie racjonalnie zapanować (patrz ucieczka Tomasa z miejsca „katastrofy” w *Turyście*). Dobitnie świadczy o tym zresztą już jedna z pierwszych scen z *The Square*. Przedstawia ona moment autentycznego zaangażowania się Christiana w prawdziwe życie i akt przyjęcia postawy obywatelskiej. Jednak ostatecznie całe zdarzenie okazuje się również blamażem i złodziejską sztuczką. Nic zatem dziwnego, że także ostatnia „szczerza” przemowa głównego bohatera z końcówki filmu staje się kolejną pozą w życiowej zabawie odgrywania różnych ról.

I nawet tytułowy kwadrat (bądź też, w zależności od tłumaczenia, plac) – mający być *przestrzenią troski i zaufania* – pełni w scenariuszu rolę kolejnej nader dwuznacznej figury związanej z dylematami wielokulturowego społeczeństwa. Jego utopijny wymiar zestawiono przecież kilkakrotnie ze scenami nadużyć idei poprawności politycznej. Zarejestrowane za pomocą ukochanych przez Östlunda telefonów komórkowych oraz obiektywów telewizji CCTV epizody, ukazujące różne strategie efektywnego zebrania czy figury „niewidzianych” zza szyb ekskluzywnej Tesli agresywnych uchodźców, to wszak kolejne przykłady sytuacji i zachowań, które wprawiają skłonnego do refleksji widza w zakłopotanie.

Sprawdzona wcześniej strategia zderzania ze sobą znoszących się wzajemnie tez, postaw i obserwacji socjologicznych w przypadku *The Square* stała się wreszcie skuteczną receptą na międzynarodowy sukces artystyczny Östlunda. Szkoda jednak trochę, że doszło do tego właśnie w przypadku najbardziej przystępnej, komediowej i (niestety) pozbawionej większości odważnych zabiegów narracyjnych pozycji w filmografii zdolnego Szweda. Co ciekawe, sam reżyser często kpi ze swoich pięciu minut sławy w materiałach zamieszczonych w Internecie. Nic zatem dziwnego, że podobną postawę odnajdziemy też w jego ostatnim dziele. Wątek adorowania przez lokalną krytykę i świat sztuki znanego i cenionego artysty z Ameryki (w tej roli serialowy gwiazdor Dominic West), który ostatecznie nie wytrzymuje konfrontacji z o wiele radykalniejszą sztuką Olega, to przecież gorzki przytyk w stronę transnarodowych aspiracji twórców i mecenasów nie tylko szwedzkiego kina. Podobnie da się potraktować również fragmenty filmu z udziałem Elisabeth Moss. Zatrudnieni do epizodycznych ról w *The Square* aktorzy z zagranicy w obu przypadkach wcielają się w postacie wydające się głównemu bohaterowi intrygującymi osobowościami. Ostatecznie jednak jego wyobrażenia o nich nie przystają do rzeczywistości. Ta gorzka refleksja może być odczytana jako komentarz do sytuacji skandynawskich filmowców, którzy po pierwszych światowych sukcesach wyjechali do Hollywood, lecz wcale nie odnaleźli tam wymarzonej ziemi obiecanej i aby przetrwać poza ojczyzną, zgodzili się na znaczne kompromisy artystyczne. Pytanie tylko, czy po fali spektakularnych sukcesów artystycznych również Östlund da się w końcu uwieść wielkim oczekiwaniom wobec jego dalszej kariery, czy może jednak pozostanie wierny idei kręcenia filmów na własnych zasadach i na własnym podwórku.

Postrzegana całościowo twórczość autora *The Square* jest wreszcie świetną egzemplifikacją liminalnego statusu kinematografii skandynawskiej, od czasów DOGMY 95 intrygująco wykorzystującej w warstwie wizualnej i fabularnej niekoherentności narracyjne oraz różne nieciągłości ontyczne i wykraczającej tym samym poza utarte schematy myślenia o paradygmatach sztuki filmowej. Bez wątpienia jego ostatnie dzieło, choć ostatecznie nienagrodzone Oscarem, w ciekawy sposób podsumowuje również prawie 20 lat <sup>41</sup> zmagania reżysera z takimi problemami współczesności, jak uzależnienie kultury Zachodu od elektronicznych gadżetów i konsumeryzmu oraz brak szczerości w relacjach międzyludzkich.

Natomiast krytycznie przedstawiany świat medialnych symulacji oraz międzyludzkich gier i wnikliwie sportretowane życie zza ekranu telefonu komórkowego (bądź przez przerysowaną perspektywę mediów społecznościowych) to być może również figury mające o wiele poważniejszą wymowę. Gdy połączymy ich iluzoryczny wymiar z nietypowymi zdarzeniami, takimi jak przeżycie „technologicznie kontrolowanej lawiny” czy szokującego odbiorców występu artysty, i pokusimy się o próbę odrzucenia fasady dystansu oraz ironii, to da się je przecież także potraktować jako ukrytą pod pokładami histerycznego śmiechu oraz podglądackiego zdziwienia (a może nawet i trwogi) refleksję na temat roli egzystencjalnego stanu „ogłoszenia” <sup>42</sup>. Doświadczenie tego typu kondycji psychoduchowej może zaś, choć na chwilę, odsłonić przed nami imperatyw „redukcji szumu technologicznego” i potrzebę przemyślenia istoty naszego bytowania w świecie.

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ



- <sup>1</sup> H. Pallas, *Nowe Kino Szwedzkie*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2009, s. 53; T. Tsappos, *Żubroffka: A Swedish Life*, <http://www.zubroffka.pl/en/news/zubroffka-a-swedish-life/> (dostęp: 22.01.2018).
- <sup>2</sup> Złoty okres szwedzkiego kina przypadał na lata 1917-1924 i wiązał się m.in. z głośną, choć nieudaną próbą podbicia Hollywood przez takich twórców, jak wspomniany już Sjöström czy Mauritz Stiller. Por. np. F. Gustafsson, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman*, Berghahn Books, New York 2017, s. 33-40, 144; T. Gustafsson, *Masculinity in the Golden Age of Swedish Cinema: A Cultural Analysis of 1920s Films*, MacFarland & Company, Jefferson 2014, s. 9-10, 215.
- <sup>3</sup> Polskim *opus magnum* na temat twórczości szwedzkiego mistrza kina jest książka Tadeusza Szczepańskiego. Por. tegoż, *Zwierciadło Bergmana*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007. Co ciekawe, dzieła Ingmara Bergmana nie tylko rozślawiły na świecie szwedzką kinematografię, lecz również stały się w mniemaniu Szwedzkiego Instytutu Filmowego modelem artystycznym, do którego mieli się odnosić w swoich projektach reżyserzy z młodszych pokoleń. Fakt ten okazał się ostatecznie „mechanizmem hamulcowym”, uniemożliwiającym debiutantom tworzenie wielu gatunkowych i bardziej popkulturowych projektów. W szwedzkim i anglosaskim filmoznawstwie zaczęto nawet mówić o „długim cieniu” mistrza. Na szczęście na tym obszarze polityki finansowej SFI, od ponad dekady, dochodzi także do stopniowego otwierania się na gatunki dotychczas marginalizowane, takie jak np. kino grozy. Ponadto kilka razy w ostatniej dekadzie podjęto też próby tworzenia koprodukcyjnych blockbusterów, takich jak *Templariusze: Miłość i krew* (Arn: Tempelriddaren, 2007, reż. Peter Flinth) – od początku planowanych jako franczyza kinowa i telewizyjna. Por. np. F. Gustafsson, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman*, dz. cyt.
- <sup>4</sup> Tym określeniem tytułuje się zlokalizowane w szwedzkiej gminie Trollhättan studia filmowe, w których kręci się ponad połowę lokalnych produkcji oraz niektóre obrazy zagraniczne. Tu powstawały m.in. filmy Larsa von Triera *Tańcząc w ciemnościach* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Dogville* (2003) i *Manderlay* (2005). M. Hjort, U. Lindqvist, *Nordic Cinema: Breaking New Waves since the Dawn of Film*, w: *A Companion to Nordic Cinema*, red.
- M. Hjort, U. Lindqvist John Wiley & Sons, Inc., Chichester 2016, s. 5.
- <sup>5</sup> Fakt ten dostrzegają także władze Szwecji, chwaląc się swoim kinem w oficjalnym katalogu rządowym, dostępnym bezpłatnie w Internecie pod adresem: [https://sweden.se/wp-content/uploads/2015/06/7\\_ilm\\_2016\\_print.pdf](https://sweden.se/wp-content/uploads/2015/06/7_ilm_2016_print.pdf) (dostęp 19.02.2018). Oprócz wymienionych w dokumencie sukcesów rodzimej kinematografii na międzynarodowych festiwalach, odnajdziemy w nim także omówienie dynamicznej ekspansji szwedzkich artystów na rynek europejski i amerykański oraz udane efekty wykorzystywania Internetu jako medium finansowania i dystrybucji filmów, zaprezentowane na przykładzie półgodzinnej produkcji pt. *Kung Fury: Pięści czasu* (*Kung Fury*, 2015) Davida Sandberga, która doczeka się niedługo długometrażowego remake'u. Osobne wątki publikacji poświęcono m.in. aktorskiemu klanowi Skarsgårdów oraz karierze modelki Alicii Vikander (zapominano przy tym wspomnieć nieco więcej o hollywoodzkich osiągnięciach Noomi Rapace).
- <sup>6</sup> H. Pallas, *Nowe Kino Szwedzkie*, dz. cyt., s. 265.
- <sup>7</sup> Strategia autorska Östlunda związana z procesem tworzenia filmów w znakomity sposób wpisała się w zmiany systemowe związane z podjętą w pierwszej dekadzie XXI w. reformą zasad finansowania szwedzkiego kina. Wśród nich, po pierwsze, warto wspomnieć regionalizację podziału środków finansowych na produkcję i promocję lokalnych twórców i pozostających poza centrum kraju rejonów (w przypadku Östlunda będzie to Göteborg). Drugim obszarem działań są ilościowe i jakościowe zmiany w przyznawaniu dofinansowania projektom, nastawione na wspieranie mniejszej liczby filmów, ale promujące za to transnarodowe produkcje, które mają reprezentować kraj na ważnych międzynarodowych festiwalach, dotykając bardziej uniwersalnych problemów (do tego założenia Östlund również znakomicie się dostosował w latach 2007-2008). Po trzecie wreszcie, lokalne instytucje czynnie zachęcają twórców do obniżania kosztów produkcji filmów dzięki wykorzystywaniu nowoczesnych metod rejestracji i montażu filmów za pomocą środków cyfrowych. Co ciekawe, z każdym z tych wyznaczników rezonują rzucające się w oczy już w 2008 r. efekty wprowadzenia nowej polityki związane m.in. z rekordową obecnością w międzynarodowym obiegu festiwalowym obrazów m.in. R. Östlunda (*Mimowolnie*), T. Alfredsona (*Pozwól mi wejść*) i J. Jonssona (*Król ping-ponga / Ping-pon-*

- gkingen) oraz starszego od nich J. Troella (*Uwieczone chwile Marii Larssons / Maria Larssons eviga ögonblick*). Por. H. Pallas, dz. cyt., s. 50-52.
- <sup>8</sup> Kolejną popularną strategią fabularną w kinie szwedzkim jest odważne mówienie o dojrzeniu seksualnym oraz problemach związanych ze zjawiskiem przemocy wśród nastolatków. Por. np. T. Adamski, „*Szwedzki grzech*” – czyli jak kochają dziecięcy bohaterowie najnowszych szwedzkich filmów, w: *Miłość idealna, miłość dziecka*, red. B. Plonka-Syroka, A. Szlagowska, A. Syroka i K. Marchel, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2013.
- <sup>9</sup> Nurt ten opisuje m.in. Hynek Pallas, w: tegoż, *Nowe Kino Szwedzkie*, Kraków 2009, s. 159-170.
- <sup>10</sup> Po sukcesie *The Square* Östlund doczekał się nawet zaproszenia przez prestiżowego wydawcę filmów, Criterion Collection, do ujawnienia listy swoich ukochanych reżyserów. Por. <https://www.criterion.com/explore/323-ruben-ostlund-s-top-10> (dostęp: 19.01.2018).
- <sup>11</sup> Por. np. A. Marklund, *Introduction*, w: *Swedish Film. An Introduction and a Reader*, red. M. Larsson, A. Marklund, Nordic Academic Press, Lund 2010, s. 323; K. Sandberg, *Ruben Östlund gratuleras – från både vantade och mindre vantade håll*, <https://www.svt.se/kultur/ruben-ostlund-gratuleras-fran-bade-vantade-och-mindre-vantade-hall> (dostęp: 19.01.2018); *Filmmakers Live: Roy Andersson & Ruben Östlund*, Filmfest München 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=nsCU-TlI3aT4> (dostęp: 22.01.2018).
- <sup>12</sup> A. Marklund, dz. cyt., s. 323.
- <sup>13</sup> Jednym z najnowszych, szeroko komentowanych w Szwecji projektów Platform Produktion jest film Ninji Thyberg pt. *Jessica*, którego fabuła skupia się na losach dwudziestoletniej Szwedki próbującej swoich sił w amerykańskim biznesie filmów pornograficznych. Por. <https://www.moviezine.se/nyheter/ninja-thyberg-langfilmsdebaterar-med-jessica> (dostęp: 24.01.2018).
- <sup>14</sup> H. Pallas, dz. cyt., s. 118.
- <sup>15</sup> [https://sweden.se/wp-content/uploads/2015/06/7\\_ilm\\_2016\\_print.pdf](https://sweden.se/wp-content/uploads/2015/06/7_ilm_2016_print.pdf) (dostęp: 30.01.2018).
- <sup>16</sup> W jednym z wywiadów w YouTube Östlund wyjawia, że jego scenopisarskim zamierzeniem jest łączenie rozważań na temat moralnych dylematów i przerażająco niezręcznych chwil życia z poetyką komediowych stand-upów. Por. R. Östlund, *I Like Horrifying Akward Moments*, <https://www.youtube.com/watch?v=z0G7u4LO54E> (dostęp: 30.01.2018).
- <sup>17</sup> Por. np. E. Novrup Redvall, *Encouraging Artistic Risk Taking through Film Policy. The Case of New Danish Screen*, w: *Film and Risk*, red. M. Hjort, Wayne State University Press, Detroit 2012.
- <sup>18</sup> W rzeczywistości film został nakręcony za pomocą kamery cyfrowej. Za: H. Pallas, dz. cyt., s. 116.
- <sup>19</sup> Zabieg ten był zresztą w pierwszej dekadzie XXI w. dość popularną formą ekspresji w audiowizualnej twórczości krajów nordyckich. Por. U. Lindqvist, *The Art of Not Telling Stories in Nordic Fiction Films*, w: *A Companion to Nordic Cinema*, dz. cyt., s. 547-565.
- <sup>20</sup> H. Pallas, dz. cyt., s. 48.
- <sup>21</sup> A. Doxtater, *From Diversity to Precarity: Reading Childhood in Ruben Östlund's Film Play (2011)*, w: *New Dimensions of Diversity in Nordic Culture and Society*, red. J. Björklund, U. Lindqvist, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, s. 192.
- <sup>22</sup> Ten szeroko dyskutowany w szwedzkich mediach thriller socjologiczny o przemocy wśród nastolatków w oryginalnym anglosaskim tytule ponownie zdradza towarzyszące twórczości Östlunda zainteresowanie zabawą i nurtujące go (i wielu psychologów) pytanie: *w co grają ludzie?* Co ciekawe, w trakcie pracy nad scenariuszem do filmu reżyser przeglądał m.in. sądowe dokumenty związane z prawdziwymi przypadkami gnęбления i okradania młodych Szwedów za pomocą „oszustwa na brata”. Por. N. Lübecker, *Feel-Bad Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, s. 104.
- <sup>23</sup> Filmowa intryga związana z rzekomo skradzionym telefonem kończy się interwencją dwóch ojców, którzy karzą jednego z prowodyrów tytułowej „gry”. Ich akcja wzbudza jednak stanowczy sprzeciw obserwującej całe zajście kobiety i jeszcze gorzej nastawia czarnoskórego chłopca do bogatszych przedstawicieli szwedzkiego społeczeństwa.
- <sup>24</sup> Przykłady podobnych działań skandynawskiego systemu państwa opiekuńczego ukazano w nieco przerysowany sposób m.in. w polsko-szwedzkim filmie *Inne niebo* (2015) Dariusza Gajewskiego. W bardziej obiektywnej postaci opisano je również w książce *Dzieci Norwegii. O państwie (nad)opiekuńczym* Macieja Czarneckiego.
- <sup>25</sup> Twórczość obu reżyserów zestawia Nikolaj Lübecker w monografii *Feel-Bad Film*, analizując tematykę i poetykę m.in. *Kodu nieznanego* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000) Hanekego i *Gry*. Zob. N. Lübecker, *Feel-Bad Film*, dz. cyt., s. 104-105.

- <sup>26</sup> Z tym wątkiem będzie się łączyć także scena z nakręconego dziewięć lat później *The Square*, w której oglądamy konkurujące ze sobą zespoły cheerleaderek. Nieudany występ jednej z grup dziewcząt jest tym razem okazją do prezentacji optymistycznej postawy anglojęzycznego trenera pocieszającego szwedzkie nastolatki i próbującego go zarazić ideą dalszej pracy zespołowej.
- <sup>27</sup> The Guldbagge Awards (od szw. *Guldbaggen*) to najbardziej prestiżowa nagroda przyznawana przez szwedzki przemysł filmowy.
- <sup>28</sup> P. Felis, *Ruben Östlund, reżyser filmu „Turysta” początkowo chciał być narciarzem*, w: [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,17363746,Ruben\\_Östlund\\_rezyser\\_filmu\\_Turysta\\_poczatkowo.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,17363746,Ruben_Östlund_rezyser_filmu_Turysta_poczatkowo.html) (dostęp: 18.08.2017).
- <sup>29</sup> H. Pallas, dz. cyt., s. 268.
- <sup>30</sup> O strategii ośmieszania patriotycznych postaw i dekonstrukcji filarów nordyckiej tożsamości narodowej w skandynawskim kinie grozy pisał m.in. T. Gustafsson, *Slasher in the Snow: The Rise of the Low-Budget Nordic Horror*, w: *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, red. T. Gustafsson, P. Kääpä, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, s. 192.
- <sup>31</sup> Cyt. za: A. Billington, *On Ski Movies with „Force Majeure” director Ruben Östlund*, <http://www.firstshowing.net/2014/interview-on-ski-movies-with-force-majeure-director-ruben-ostlund/> (dostęp: 30.01.2018).
- <sup>32</sup> Spojrzenie turysty (z ang. *tourist gaze*) to rodzaj utopizującej perspektywy, wykorzystywanej w różnych tekstach kultury m.in. w celu zachęcenia odbiorców do odwiedzenia danego miejsca. Por. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- <sup>33</sup> Konotacje związane z figurą odwróconej utopii odnajdziemy także w nazwie plenerów, po których szusują bohaterowie filmu. Trasy zjazdowe wchodzące w skład francuskich kompleksów Les Arcs i La Plagne określa się bowiem zbiorową nazwą Paradiski, którą szyderczo można powiązać znaczeniowo z francuskim rzeczownikiem *le paradis* oznaczającym m.in. raj.
- <sup>34</sup> Figura androida wydaje się bliska szwedzkim twórcom. W Szwecji powstał nie tak dawno jeden z najciekawszych seriali dotyczących tematyki posthumanizmu i transhumanizmu pt. *Prawdziwi* (*Äkta människor*, 2012-2014).
- <sup>35</sup> Kreację tej postaci można powiązać z Baumanowską figurą „turysty przez życie”. Mats nie ma rodziny, żyje z niedawno poznaną i o wiele młodszą dziewczyną. Jednak moim zdaniem tytułowy turysta to jednostkowe określenie wszystkich klientów ekskluzywnego ośrodka narciarskiego – zamkniętych w izolującej bańce ponowoczesnego konsumpcjonizmu.
- <sup>36</sup> Por. R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Zysk i S-ka, Poznań 2004 oraz S. Keen, *Ogień w brzuchu. Być mężczyzną*, tłum. J. Majewski, Jacek Santorski & Co, Warszawa 2008.
- <sup>37</sup> Wątek ten został wcześniej wykorzystany w skandynawskim dokumentalnym filmie z Finlandii pt. *Wrzeszczący faceci* (*Huutajat – Screaming Men*, 2003) Miki Ronkainen.
- <sup>38</sup> W tym miejscu warto zaznaczyć, że komizm tej sceny potęgują nie tylko animalistyczne zachowania rozebranych do pasa amatorów narciarstwa i piwa, lecz również zabiegi techniczne, takie jak np. ironiczne wyciszenie muzyki towarzyszącej zabawie i zastąpienie jej dostojnymi smyczkami z *Lata Vivaldiego*.
- <sup>39</sup> *Turysta* to pierwotny tytuł filmu. Dopiero na potrzeby festiwalu w Cannes oraz dystrybucji w niektórych krajach Europy zmieniono go na bardziej dosadną *Siłę wyższą* (*Force Majeure*). Nasi rodzimi krytycy są zatem w błędzie, zarzucając polskiemu tłumaczeniu banalność i odchodzenie od wymowy oryginału. Por. np. M. Walkiewicz, *Gorzkie gody*, <http://www.filmweb.pl/review/Gorzkie+gody-16093> (dostęp: 30.01.2018).
- <sup>40</sup> D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wiczorek-wicz, Muza, Warszawa 2002.
- <sup>41</sup> Okres ten będzie wynosił równo 20 lat, jeśli za ważne dla jego dalszej kariery uznamy dwa pierwsze „narciarskie filmy” Östlunda – *Free Radicals* z 1997 r. oraz nakręcony rok później obraz *Free Radicals II*, dzięki którym ten szwedzki twórca dostał się do szkoły filmowej.
- <sup>42</sup> Ów stan jest jednak równie płynny i nieuchwytny, jak forma artystyczna i tezy z produkcji filmowych Östlunda. Tak można potraktować również ideę „nagiego życia” z pism Giorgio Agambena, bo jak pisze włoski filozof w swoim zainspirowanym performansem Vanessy Beecroft eseju: *możemy doświadczyć nagości jedynie jako obnażenia, uczynienia nagim, nigdy zaś jako formy i stałego posiadania. W każdym wypadku jest trudno uchwytne i nie daje się utrzymać*. I prawdopodobnie analogiczna sytuacja dotyczy się właśnie egzystencjalnego огоłocenia czy Heideggerowskiego doświadczenia „prześwitu”, fenomenów, których tęsknych ech można doszukać się m.in. w dwóch ostatnich dziełach Östlunda. Cyt. za: G. Agamben, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, s. 75.