

# W co gra Ruben Östlund?

Neorasizm i krytyka wielokulturowości w filmie *Gra (Play)*

KRZYSZTOF LOSKA

Od początku nowego tysiąclecia dziennikarze i politycy bezustannie mówią o rosnącej fali migracyjnej. Napływ ludności z dawnych kolonii europejskich, z krajów ogarniętych wojnami i klęskami głodu, doprowadził do głębokich zmian społecznych i kulturowych. Jesteśmy dziś świadkami sytuacji, w której rozwinięte gospodarczo społeczeństwa Zachodu zaczęły odwracać się od projektu państwa wielokulturowego i coraz głośniej domagać się ograniczenia nielegalnej imigracji, zaostrzenia przepisów prawa i zwiększenia ochrony granic Unii Europejskiej. Odzwierciedlenia prowadzonych sporów można szukać nie tylko na łamach prasy lub w debatach telewizyjnych, lecz również w kinie, które próbuje stawiać ważne pytania nawet wówczas, gdy skomplikowaną problematykę polityczną ujmuje powierzchownie i wykorzystuje jako pretekst do opowiedzenia historii o międzykulturowym romansie, jak w wielu filmach postkolonialnych posługujących się popularnymi schematami gatunkowymi <sup>1</sup>.

W tym krótkim artykule nie zamierzam skupiać się na postkolonialnych zależnościach – o nich pisałem już wcześniej <sup>2</sup> – pragnę jedynie zwrócić uwagę na kryzys idei wielokulturowości, złożony charakter relacji łączących przedstawicieli różnych grup etnicznych, a wreszcie ukształtowanie się nowego zjawiska, które za Étienne'em Balibarem można nazwać neorasizmem <sup>3</sup>. Nie chodzi w nim o kwestię pochodzenia biologicznego, lecz o różnice kulturowe, niezgodność stylów życia i tradycji, a w istocie ukrywaną pod maską tolerancji pogardę dla inności. Dyskryminacja grup mniejszościowych ma w tym układzie podłoże ekonomiczne, wynikające z ograniczonej dostępności do dóbr konsumpcyjnych, a w konsekwencji do możliwości zmiany statusu społecznego, co rodzi frustrację i gniew.

Mechanizmy funkcjonowania współczesnego społeczeństwa wielokulturowego analizuje Ruben Östlund, jeden z najciekawszych reżyserów średniego pokolenia, w filmie *Gra (Play)*, 2011), który w prasie szwedzkiej wywołał ożywioną debatę na temat rasizmu i ograniczeń liberalnej demokracji. W wielu wywiadach reżyser podkreślał, że inspiracją do nakręcenia tego dzieła były autentyczne wydarzenia, do których doszło w Göteborgu w latach 2006-2008. Chodziło o serię kradzieży popełnionych przez nastolatków pochodzących z krajów afrykańskich. Sprawcy, wykorzystując lęk i niepewność swych rówieśników, zwabiali przyszłe ofiary na przedmieścia, prosili o pokazanie telefonu komórkowego, przekonywali, że pochodzi on z kradzieży, a następnie odbierali im go wraz z pozostałymi cennymi przedmiotami.

Pierwsze sceny filmu rozgrywają się w dużej galerii handlowej, miejscu znaczącym, bo związanym ze sferą konsumpcji, dobrobytem, ale również bezpieczeństwem, które gwarantuje zamknięta, monitorowana przestrzeń i obecność wielu

ludzi. W długim, pięciominutowym ujęciu sekwencyjnym reżyser wprowadza zasadnicze tematy związane z kwestią pochodzenia etnicznego, różnicy koloru skóry, poziomu zamożności. Na wstępie Östlund określa strategię estetyczną, polegającą na zachowaniu dystansu wobec przedstawianych wydarzeń i kreowaniu poczucia autentyczności oraz zarysowuje fabułę: kilkusobowa grupa czarnoskórych młodych ludzi zaczepia białych chłopców, pyta ich o godzinę i prosi o pokazanie smartfonu. Od początku reżyser wytrąca widza z przyzwyczajzeń, narusza klasyczne reguły montażu, rezygnuje z muzyki niediegetycznej, preferuje kompozycję zdecentralizowaną, chętnie wybiera ujęcia, w których postacie opuszczają kadr, podczas gdy kamera filmuje „pustą” przestrzeń.

Druga scena, rozgrywająca się w pociągu jadącym z Malmö do Göteborga, jest znacznie krótsza i pełni funkcję kontrapunktu – z pozoru wydaje się niezwiązana z całą opowieścią, lecz stanowi motyw przewodni, a zarazem sposób na zaakcentowanie elementów humorystycznych. W trzeciej scenie, która zaczyna się tuż po napisach początkowych, reżyser pokazuje przechodniów zatrzymujących się na chodniku i spoglądających z zainteresowaniem w stronę kamery. Po chwili dochodzi do odwrócenia perspektywy o 180 stopni, a wówczas w kadrze pojawia się kilkusobowa grupa imigrantów w strojach indiańskich z Ameryki Południowej, która przygotowuje się do występu muzycznego, czyli typowego spektaklu etnicznego przeznaczanego dla zachodniej publiczności.

Dopiero po tej kilkuczęściowej ekspozycji następuje wprowadzenie głównych bohaterów: Sebastiana (Sebastian Blyckert), Alexa (Sebastian Hegmar) i Johna (John Ortiz), uczniów szkoły podstawowej udających się na zakupy do miejscowej galerii handlowej, oraz czarnoskórych chłopców, którzy polują na kolejne ofiary, posługując się wielokrotnie wypróbowanym sposobem (pokazanym w sekwencji inicjalnej). Obie grupy spotykają się w przestrzeni publicznej, jednak od początku są od siebie odseparowane, odróżniają się nie tylko kolorem skóry i językiem, lecz również strojem: bohaterowie noszą barwne kurtki, podczas gdy reprezentanci mniejszości etnicznej jednolite czarne ubrania.

Sposób przedstawiania wzbudził liczne kontrowersje w prasie, niektórzy dziennikarze zarzucali reżyserowi, że utwierdza dominujące stereotypy rasowe i wskazuje imigrantów jako źródło zagrożenia<sup>4</sup>. Åsa Linderborg na łamach „Aftonbladet”, jednego z najstarszych szwedzkich dzienników, oskarżyła reżysera o nieodpowiedzialność oraz uleganie ideologii rasistowskiej, co zapoczątkowało gorącą dyskusję na forach internetowych i portalach społecznościowych. Jednostronne odczytanie filmu przez widzów, którzy dostrzegli w *Grze* jedynie proste odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej, odarte z poprawności politycznej, wynikało z pominięcia podstawowych strategii estetycznych i tematów, które dotyczyły nie tylko kwestii rasowych, ale przede wszystkim ekonomicznych i klasowych. Nie zauważyli, że ostrze krytyki zostało wymierzone przez Östlunda również w stronę szwedzkiej klasy średniej, z jej liberalnymi wartościami, które doprowadziły do bierności i apatii.

8 grudnia 2011 r. zorganizowano w Sztokholmie debatę z udziałem reżysera i producenta Erika Hemmendorffa, którą poprowadził Hynek Pallas, autor przetłumaczonej na język polski książki *Nowe kino szwedzkie*<sup>5</sup>. Większość uczestników skupiła się na kwestiach polityki rasowej, przeważały głosy zarzucające twórcom nieobecność pozytywnych wizerunków imigrantów, utwierdzanie przesądów oraz

uleganie stereotypom etnicznym<sup>6</sup>. Tylko nieliczni dostrzegli subwersywny potencjał, zaś prawie nikt nie zwrócił uwagi na warstwę estetyczną, otwarty charakter dzieła, wyraźną stylizację w sposobach porządkowania materiału fabularnego oraz przemyślaną kompozycję plastyczną kadru, która służyła podkreślaniu alienacji i izolacji postaci.

Niewątpliwie Ruben Östlund skupia się na stosunkach władzy, podważa proste zależności, odwraca perspektywę, pokazuje, że Inny – wbrew schematowi dominującemu w kinie diasporycznym – nie musi być wcale ofiarą, że przewrotna gra, jaką organizują czarnoskórzy chłopcy, wciągając w nią swych szwedzkich rówieśników, jest znacznie bardziej niepokojąca niż rzeczywista kradzież, podobnie jak obojętność społeczeństwa niezdolnego do jakiejkolwiek reakcji. To właśnie tytułowa kategoria gry wskazuje na jeden z możliwych tropów interpretacyjnych związanych z performatywnym wymiarem tożsamości etnicznej, zgodnie z którym rasa wiąże się nie tyle z dziedziczeniem biologicznym, ile z kulturowym systemem oczekiwań, jakie mamy wobec ludzi o innym kolorze skóry.

Somalijscy chłopcy, podobnie jak mężczyźni w strojach indiańskich z początku filmu, nie tylko odgrywają spektakl etniczny, ale angażują również tych, którzy zazwyczaj stoją na uboczu: widzów lub obojętnych przechodniów. Jon McKenzie pisał o performansie w kontekście pojęcia liminalności, definiując go jako łańcuch działań prowadzących do naruszenia norm społecznych, czyli strategię sprzeciwu, po którą sięgają członkowie różnych grup mniejszościowych<sup>7</sup>. Większość działań podejmowanych przez bohaterów filmu ma wymiar teatralny, wiąże się z odgrywaniem ról społecznych. *Niemal od początku życia dramatyzujemy i przedstawiamy siebie za pomocą wzorców, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując sami siebie, co wiąże się z performatywnością*<sup>8</sup>. Performans – pisze Dariusz Kosiński – nie jest fikcją, *to nie kłamliwe „udawanie”, ale siła ustanawiająca sposoby rozumienia rzeczywistości i reagowania na zachodzące wypadki*<sup>9</sup>. Wykorzystanie tej strategii pozwala bohaterom na rzucenie wyzwania modelowi społeczeństwa opartemu na idei wielokulturowości.

W założeniach filozoficznych *wielokulturowość to wyraz zerwania z praktyką zniewolenia, opresji i podporządkowania stosowaną w dziejach przez dominującą większość wobec różnego rodzaju mniejszości (przede wszystkim etnicznych i religijnych). To uznanie inności, wielości i różnorodności za wartość, a w każdym razie za rzecz godną szacunku, ewentualnie – tolerancji, a samej wielokulturowości za coś, co wzbogaca nasze życie w sensie duchowym dzięki temu, że prowadzi do rozszerzenia naszej wyobraźni kulturowej, w tym aksjologicznej*<sup>10</sup>. W opinii przeciwników prowadzi jedynie do umacniania różnic i podziałów etnicznych, zachęca do zamykania się w obrębie enklaw, co pogłębia separację poszczególnych grup społecznych<sup>11</sup>.

Ruben Östlund w *Grze* pokazuje złożoną naturę współczesnego państwa wielokulturowego, które jest odległe od potocznych wyobrażeń na temat wspólnoty opartej na tolerancji i wzajemnym szacunku, zmusza widzów do zastanowienia się nad skutkami procesów demograficznych prowadzącymi do destabilizacji struktur społecznych<sup>12</sup>. Rasizm w szwedzkim społeczeństwie jest konsekwentnie wypierany ze świadomości, w ustawach antydyskryminacyjnych nie używa się słowa „rasa”, mówi się co najwyżej o nierównościach etnicznych, religijnych i seksualnych<sup>13</sup>. Jednak ta swoista ślepota ma zdaniem reżysera dalekosiężne konsekwencje

w postaci niezdolności do działania, do przeciwstawienia się przemocy w obawie przed oskarżeniami o rasizm. Sugerują to liczne sceny rozgrywające się w autobusie (grupa czarnoskórych nastolatków bezkarnie zaczepia pasażerów) oraz sekwencja w kawiarni, w której bohaterowie szukają schronienia i bezskutecznie proszą obsługę o pomoc lub wezwanie policji.

Z drugiej strony dominującą postawą jest poprawność polityczna. Nikt nie zwraca się do chłopców w poniżający sposób, nie ma rasistowskich uwag, jednak za uprzejmością kryje się poczucie moralnej wyższości, które wyrasta z przekonania o słuszności misji cywilizacyjnej, z przeświadczenia, że trzeba pomagać „pokrzywdzonym przez los”. W taki sposób można odczytać jedną z ostatnich scen filmu, rozgrywającą się kilka dni później, w której ojcowie Alexa i Sebastiana łapią jednego z napastników, zaś w jego obronie – zgodnie z zasadami poprawności politycznej – staje przechodząca obok biała kobieta.

Alana Lentin i Gavan Titley zaproponowali nowy termin – „postmultikulturowy liberalizm” – na określenie kondycji społeczeństwa, które realizuje postulaty wolnościowe i równościowe, eliminuje wszelkie przejawy rasizmu, wspiera organizacje mniejszościowe, przyjmuje regulacje prawne ułatwiające imigrację, ale z drugiej strony okazuje się całkowicie ślepe na rzeczywistość, niezdolne do prawdziwego dialogu z przedstawicielami innych kultur, skłonne do uznawania własnych zasad za uniwersalne<sup>14</sup>. Warto przywołać publikacje Immanuela Wallersteina, który przekonująco dowodził, że wartości uniwersalne są wytworem warstwy dominującej wewnątrz określonego systemu-świata. Uznaje się je za obiektywne i niezmiennie, choć mają one charakter partykularny<sup>15</sup>.

Tym, co rzeczywiście wzbudziło niepokój szwedzkich widzów filmu Östlunda, było rozbitcie iluzji idealnego społeczeństwa, uświadomienie wszystkim, że rasizm wcale nie zniknął wraz z nowymi przepisami prawa, dekolonizacją i upadkiem apartheidu, że zmieniła się jedynie jego forma: *różnice biologiczne zostały zastąpione przez znamiona socjologiczne i kulturowe*<sup>16</sup>. W ten sposób reżyser pokazał mroczną stronę „nordyckiej wyjątkowości”, złudnego przeświadczenia białej większości o istnieniu kraju bez skazy: tolerancyjnego, egalitarnego, bezpiecznego, nieobciążonego dziedzictwem kolonialnej przeszłości, realizującego politykę państwa opiekuńczego.

Ignorowanie kwestii rasowych przez białą większość skutkuje – jak przekonuje Östlund – unikaniem krytycznej refleksji oraz przemilczaniem wszystkich spornych kwestii. Zaprzeczanie różnicy ma różnorodne przyczyny. Po pierwsze, może wynikać z założeń normatywnych, które prowadzą do wypierania rasizmu rozumianego jako system przywilejów związanych z przynależnością do danej rasy (przedstawiciele białej większości nie postrzegają ani siebie, ani Innych w kategoriach rasowych). Po drugie, bywa rezultatem niewiedzy lub przekonania, że wszyscy żyjemy w postrasowym społeczeństwie (ignorancja przejawia się na przykład w braku zainteresowania pochodzeniem imigrantów). Po trzecie, może wynikać ze złudnego przeświadczenia, że brak jednoznacznych intencji sprawia, iż żadne słowa lub działania nie niosą z sobą rasistowskiego przesłania<sup>17</sup>. Może dlatego też w języku szwedzkim nadal używa się słowa „neger”, podobnie jak określenia „mor” (Maur), dzieci bawią się w „kto się boi czarnego luda?” (*Vem är rädd för svarte man?*), a w cukierniach sprzedaje się popularne słodczyce nazywane „negerboll” (kulki czekoladowe posypywane kokosem).



Paradoksalnie, wszystko to służy podtrzymywaniu fantazmatu homogenicznej wspólnoty narodowej (pomimo wizualnej obecności afrykańskich i azjatyckich uchodźców na ulicach wielkich miast), która zachowuje jedność w różnorodności, ale równocześnie świadczy o poczuciu wyższości rdzennych mieszkańców Szwecji, którzy wyrosli w przekonaniu o własnej wyjątkowości. Stereotypy etniczne i rasowe były mocno zakorzenione w społeczeństwie szwedzkim, o czym przekonuje kinematografia ubiegłego stulecia. Nie chodzi wyłącznie o antysemityzm w latach 30. i 40., ale o wizerunek dwóch mniejszości, fińskiej i lapońskiej (Samowie), które w filmach portretowano w sposób negatywny, jako ludy prymitywne, żyjące na obrzeżach cywilizacji (często podkreślano egzotyzm Samów, ich odmienną kulturę, tradycję i zwyczaje)<sup>18</sup>.

W latach 70., wraz z napływem robotników z krajów południowoeuropejskich, pojawił się szwedzki odpowiednik niemieckiego *Gastarbeiterkino*: Johan Bergenstråhle zrealizował film *Nazywam się Stelios (Jag heter Stelios, 1972)*, na podstawie autobiograficznej powieści Theodora Kallifatidesa, Barbara Karabuda wyreżyserowała kameralny dramat telewizyjny *Czarna czaszka (Svartskallen, 1981)*, o tureckim chłopcu, który próbuje się przystosować do życia w Szwecji. Z upływem lat tematyka imigrancka weszła do kina głównego nurtu, wówczas obcymi przestali być inni Europejczycy, a stali się nimi przybysze z Afryki, Bliskiego i Środkowego Wschodu. Dobrym przykładem jest *Nowy kraj (Det nya landet, 1997)*, Geir Hansteen Jørgensen), który przypomina klasyczny film drogi, opowiada bowiem o dwóch uchodźcach, Irańczyku Assoudzie i Senegalczyku Alim, szukających azylu politycznego.

Na przełomie stuleci debiutowali twórcy pochodzący z rodzin imigranckich: Josef Fares, Reza Bagher i Reza Parsa. Pierwszy z nich nakręcił popularną komedię *Jalla Jalla (2000)*, podejmując grę ze stereotypami rasowymi, Reza Bagher w *Skrzydłach ze szkła (Vingar av glas, 2000)* pokazał dziewczynę, Irankę, która stała się idealnym przykładem asymilacji kulturowej, również bohater *Przed burzą (Före stormen, 2000)* Rezy Parsy, pracujący jako taksówkarz, jest dobrze zintegrowany ze społeczeństwem. Wspomniane filmy doskonale wpisywały się w wizję społeczeństwa wielokulturowego, w którym uprzedzenia rasowe zostały przezwyciężone, a przybysze z innych krajów znaleźli swoje miejsce w nowej ojczyźnie (podczas gdy rzeczywiste problemy rodzin imigranckich zostały przez reżyserów zepchnięte na dalszy plan lub całkowicie pominięte)<sup>19</sup>.

Ruben Östlund zrezygnował z uspokajającego przesłania, zamiast tego postanowił sprowokować widza i przedstawić kwestie rasowe z odmiennego punktu widzenia, zastanowić się nie tylko nad sytuacją mniejszości etnicznych, ale i białej większości, niezdolnej do sprostania wymogom narzuconym przez neoliberalny system wartości. Niewątpliwie przedmiotem krytyki w pierwszych scenach filmu jest ideologia konsumpcyjna, która narzuca określone postawy społeczne i sankcjonuje sposoby zdobywania uznania. Dzieci imigrantów, pozbawione możliwości zaspokojenia potrzeb, sięgają po środki niedozwolone: z jednej strony wykorzystują własną kreatywność, zaś z drugiej naiwność rówieśników, którymi z powodzeniem manipulują. Alex, Sebastian i John bezwzględnie podążają za piątką Afrykańczyków, wierzą w ich obietnice, zgadzają się na narzucone reguły gry. Ich początkowa bierność wynika z uzależnienia od istniejących struktur społecznych, zapewniających stabilność i bezpieczeństwo, a zarazem określających

wzorce zachowania, w których osobista odpowiedzialność i inicjatywa stają się czymś drugorzędnym.

Młodzi bohaterowie zostają zaczepieni w miejscu publicznym, w galerii handlowej, później wędrują przez miasto, jadą autobusem, cały czas w otoczeniu dorosłych, którzy zachowują się podobnie jak oni, czyli odwracają głowy w milczeniu, udają, że nic się nie dzieje, okazują obojętność. Nadmierne zaufanie pokładane w dorosłych, wynikające z braku samodzielności i niezdolności do podejmowania działania, znajduje potwierdzenie nie tylko we wspomnianej wcześniej scenie w kawiarni, w której Sebastian prosi o pomoc, ale w wielokrotnych telefonach do matki, zbyt zajętej, by odpowiedzieć.

Późniejsze fragmenty filmu rozgrywają się w innej scenerii: na przedmieściach, w pobliżu łąk i lasów, na terenach rekreacyjnych. Trójka bohaterów czuje się coraz bardziej obco w nieznanym sobie otoczeniu i to właśnie wtedy zostaje zmuszona do bezpośredniej konfrontacji: najpierw Sebastian wykonuje pompki, później John przegrywa bieg z czarnoskórym chłopcem, który – podobnie jak wcześniej – używa podstępny i skraca sobie dystans do mety. Można powiedzieć, że słabość bohaterów jest symptomem ogólnego kryzysu męskości w cywilizacji zachodniej, lecz Christian Gullette idzie znacznie dalej w swej interpretacji i sugeruje, że brak sprawności i waleczności ma podłoże seksualne, wynika z postawienia bohaterów w dwuznacznej sytuacji. Przykładem może być scena w barze, w którym sprawcy zamieszania dzwonią do matki Sebastiana i zapewniają, że jej syn spędza czas ze „swoim chłopakiem”<sup>20</sup>.

Bez względu na liczne upokorzenia, których doświadczają biali bohaterowie, nigdy nie tracą oni uprzywilejowanej pozycji, ponieważ ich rówieśnicy – jako przedstawiciele mniejszości rasowych – mogą jedynie „bawić się” w odwrócenie hierarchii i przejęcie władzy, które – podobnie jak każda zabawa – jest jedynie czasowym zawieszeniem praw obowiązujących w świecie rzeczywistym. Film kończy się przywróceniem wyjściowego stanu równowagi, chłopcy wracają do domu, a choć nie mają ważnych biletów, to w autobusie spotyka ich jedynie reprimenda ze strony konduktora. Ostatnie sceny rozgrywają się na terenie szkoły, podczas występów artystycznych: najpierw widzimy dziewczynkę tańczącą do muzyki etnicznej<sup>21</sup>, a później Johna grającego na klarnecie, co przypomina o performatywnym wymiarze dzieła, a może nawet zwraca uwagę na jego metafilmowy charakter, związany z konstruowaniem przedstawienia i grą z konwencjami kina artystycznego<sup>22</sup>.

Ruben Östlund nie ogranicza się bynajmniej do gestu prowokatora, lecz wskazuje na fasadowość szwedzkiej polityki wielokulturowości, która w istocie jest jedynie programem integracyjnym, mającym na celu maskowanie rzeczywistych nierówności społecznych i podtrzymanie hegemonii białej większości. Stanowisko reżysera w niektórych punktach wydaje się zbieżne z krytyczną analizą Slavojana Žižka, który stwierdził, że dominujący model wielokulturowości służy logice neoliberalnego kapitalizmu, jest iluzoryczną próbą uzdrowienia tożsamości narodowej, oczyszczenia jej z chorobliwego nacjonalizmu i przesądów rasowych dla zachowania jedności wspólnoty<sup>23</sup>. W podobnym tonie na temat szwedzkiego modelu wielokulturowości wypowiada się Aje Carlbo, który widzi w nim przedłużenie postaw eurocentrycznych, prowadzących do dyskryminacji mniejszości i postrzegania ich wyłącznie przez pryzmat tożsamości zbiorowych. W ten sposób zgadza

się ze stanowiskiem Žižka, który uważa, że liberalizm toleruje jedynie *wyobrażonego*, a nie *realnego* Innego<sup>24</sup>.

Obnażenie hipokryzji liberalnego społeczeństwa dokonuje się w *Grze* w przewrotny sposób, ponieważ reżyser wybiera najbardziej stygmatyzowaną grupę imigrantów, czyli afrykańskich muzułmanów, Somalijczyków, będących symbolem zagrożenia dla zachodnich wartości, i przeciwstawia ich Johnowi pochodzącemu z dobrze sytuowanej i zasymilowanej rodziny azjatyckiej, który bez problemu jest akceptowany przez szwedzkich kolegów. Östlund nie przyjmuje punktu widzenia uciskanych i podporządkowanych, co często czynią zachodni twórcy, ale uświadamia widzowi, w jaki sposób postrzegana jest mniejszość: jako zbiorowość pozbawiona cech indywidualnych (imiona czarnoskórych chłopców prawie nigdy nie padają, wszyscy noszą takie same ubrania), wyraźnie oddzielona od reszty społeczeństwa, trzymająca się/trzymana na odległość, by nie zakłócić „białej normy”. Biały nie jest bynajmniej kolorem neutralnym, co przekonująco uzasadniał Richard Dyer (także w odniesieniu do ekranowych wizerunków rasy), lecz konotuje cechy pozytywne, jak moralność, czystość i niewinność<sup>25</sup>. I to właśnie te wartości są zagrożone przez „niebezpiecznych czarnych”, podczas gdy telefony komórkowe i inne cenne przedmioty są jedynie materialnym wyznacznikiem ich statusu i pozycji ekonomicznej.

Niejednoznaczny odbiór filmu przez część krytyków wynikał z niepewności w kwestii zasadniczego przesłania, braku jasnych odpowiedzi, do czego przyczyniły się jeszcze sceny humorystyczne. Östlund prowadzi z widzami dwuznaczną grę, bo choć przedstawia afrykańskich chłopców jako zagrożenie, to pokazuje, że jedynymi ofiarami przemocy fizycznej są właśnie przedstawiciele mniejszości. Konsekwentnie wykorzystuje stereotypowe wizerunki imigrantów afrykańskich, jednak jego podstawowym celem jest konfrontacja z tym, co wypierane przez reprezentantów klasy średniej: poczuciem wyższości i stłumionym rasizmem szwedzkiego społeczeństwa. Można powiedzieć, że reżyser narusza tabu, jakim jest kwestia koloru skóry, zmusza do zastanowienia się nad przyczynami konfliktu społecznego, który tylko pozornie nie istnieje, uświadamia widzom, w jaki sposób wytwarzana i odgrywana jest tożsamość, jak układają się stosunki władzy i podległości.

KRZYSZTOF LOSKA

<sup>1</sup> Wystarczy wymienić kilka tytułów: *South Side Story* (*Sud Side Stori*, 2000, Roberta Torre), *Herbata dla dwojga* (*Tomándote*, 2000, Isabel Gardela), *Przepis na miłość* (*Chicken Tikka Masala*, 2005, Harmage Singh Kalirai), *Niebiańskie przysmaki Niny* (*Nina's Heavenly Delights*, 2006, Pratibha Parmar), *Bliski Wschód* (*El próximo oriente*, 2006, Fernando Colomo), *Biały i czarny* (*Bianco e nero*, 2008, Cristina Comencini).

<sup>2</sup> Por. K. Loska, *Postkolonialna Europa: etnobrajy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016.

<sup>3</sup> É. Balibar, *Is There a 'Neo-Racism'?*, w: *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, red. É. Balibar, I. Wallerstein, Verso, New York 1991, s. 17-28.

<sup>4</sup> Szwedzką recepcję filmu Östlunda szczegółowo omawia Ingrid Stigsdotter w artykule *When to push stop or play: The Swedish reception of Ruben Östlund's „Play”* (2011), „Journal of Scandinavian Cinema” 2013, t. 3, nr 1, s. 41-48.

<sup>5</sup> Por. H. Pallas, *Nowe kino szwedzkie*, tłum. B. Gawryluk, A. Topczewska, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2009.



- <sup>6</sup> Debatę zrelacjonowała Ingrid Stigsdotter w przywołanym powyżej artykule, dz. cyt., s. 45.
- <sup>7</sup> Por. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 64.
- <sup>8</sup> D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 159.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 168.
- <sup>10</sup> A. Szahaj, *Wielokulturowość: za i przeciw (kilka uwag)*, w: tegoż, *Liberalizm, wspólnotowość, równość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 171.
- <sup>11</sup> Do zdecydowanych przeciwników wielokulturowości należał Neil Bissoondath, autor książki *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*, Penguin Books, Toronto 1994.
- <sup>12</sup> Kategoria wielokulturowości jako składnik polityki państwa szwedzkiego została wprowadzona w 1975 r.; wyrastała z oświeceniowej idei tolerancji, ale prowadziła do uproszczonego, binarnego widzenia rzeczywistości, przez co – w opinii Aje Carlboma (*The Imagined versus the Real Other: Multiculturalism and the Representation of Muslims in Sweden*, Lund Monographs in Social Anthropology, Lund 2003) – stała się narzędziem hegemonii kulturowej.
- <sup>13</sup> Por. E. Stubberud, P. Ringrose, *Speaking images, race-less words: „Play” and the absence of race in contemporary Scandinavia*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2014, t. 4, nr 1, s. 64.
- <sup>14</sup> A. Lentin, G. Titley, *The Crisis of Multiculturalism: Racism in a Neoliberal Age*, Zed Books, London 2011.
- <sup>15</sup> Por. I. Wallerstein, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- <sup>16</sup> M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, tłum. S. Ślusarski, A. Kolbaniuk, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2005, s. 209.
- <sup>17</sup> Szwedzki dyskurs wypierający kwestie rasowe szczegółowo omawia Ylva Habel w tekście *Challenging Swedish Exceptionalism? Teaching While Black*, w: *Education in the Black Diaspora: Perspectives, Challenges and Prospects*, red. K. Freeman, E. Johnson, Routledge, New York 2012, s. 99-122.
- <sup>18</sup> Wizerunek mniejszości etnicznych w kinie szwedzkim omawia Rochelle Wright w tekście „Immigrant Film” in Sweden at the Millennium, w: *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, red. A. K. Nestingen, T. G. Elkington, Wayne State University Press, Detroit 2005, s. 55-72. W latach 50. i 60. popularnością cieszyły się melodramaty wiejskie, tzw. *finnskogar* („fińskie lasy”). Kwestia stosunku do ludu Samów pojawiła się jako główny temat filmu *Krew Saamów (Sameblod)*, 2016, Amanda Kernell).
- <sup>19</sup> Obszerne omówienie filmów Josefa Faresa, Rezy Baghera i Rezy Parsy można znaleźć w artykule Tomasza Adamskiego *Przejście na „szwedzką stronę”, czyli postać obcego w szwedzkich „immigrant movies”*, w: *Na styku kultur i mediów. Między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem*, red. A. Kisielewska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014, s. 123-134.
- <sup>20</sup> Ch. Gullette, *Are our malls safe? Race and neoliberal discourse in Ruben Östlund’s Play*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2016, t. 6, nr 1, s. 34.
- <sup>21</sup> Scenę tańca etnicznego wykonywanego do muzyki afrykańskiej można uznać za przykład tego, co bell hooks nazywa zawłaszczaniem czarnej kultury i utowarowieniem różnicy (*Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992, s. 30).
- <sup>22</sup> Takie odczytanie sugerują Anna Stenport i Garrett Traylor, *Playing with art cinema? Digitality constructs in Ruben Östlund’s „Play”*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2014, t. 4, nr 1, s. 77-84.
- <sup>23</sup> S. Žižek, *Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism*, „New Left Review” 1997, nr 225, s. 28-51.
- <sup>24</sup> Por. A. Carlbom, dz. cyt., s. 57.
- <sup>25</sup> R. Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, Routledge, London 1997. W 2010 r. ukazał się specjalny numer szwedzkiego czasopisma „Tidskrift för Genusvetenskap” (nr 1-2) poświęcony „białej” rasie w kontekście *gender studies*.