



TOMASZ ADAMSKI



<https://orcid.org/0000-0002-4702-5665>

Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Studiów Kulturowych

ul. Świerkowa 20, 15-328 Białystok

e-mail: t.adamski@uwb.edu.pl

Przestrzeń dyskomfortu w filmach Rubena Östlunda

The Space of Discomfort in Ruben Östlund's Films

Abstract

The author analyzes a selection of Ruben Östlund's feature-length films in terms of the presence of discomfort space in them. In doing so, he refers, first to the notion of "discomfort cinema" proposed by Geoff King, but also sets the analyzed works in the context of the concept relating to feel-bad films, as presented by Nikolai Lübecker, and to strategic disorientation, a technique of postmodern cinema, as described by Andrzej Zalewski. The author of the article notes that discomfort in Östlund's films occurs on at least three levels: the level of the diegetic characters, the viewer watching the film, and is present in the cinematic means used by the director, such as wide sets, long takes, static camera and frequent use of off-screen space. The basis for such oriented research will be the concept of spatial turn, humanistic geography, and the starting point will be geographical place functioning in various contexts (social, cultural, historical). The article also proposes a division of space in the Swedish director's films into the space of nature, public space, and heterotopia (Foucault), in the context of which there are also references to the concept of non-places (Augé). As for the analyses of the film itself, they are based largely on textual analysis derived from general structural analysis, which means that the author treats the film as a text, and this text is a "realized unit of discourse." In conclusion, the author also points out that space in the Swedish director's films can be read allegorically, as a critique of the modern welfare state, or consumer society.

Ruben Östlund to w ostatnich latach jeden z najbardziej popularnych, nagradzanych i rozpoznawalnych europejskich autorów filmowych. Reżyser sześciu filmów pełnometrażowych i zdobywca dwóch Złotych Palm na festiwalu w Cannes — za filmy *The Square* (2017) oraz *W trójkącie* (2022). Sztuka ta udała się dotąd jedynie kilku reżyserom, a wśród nich znajdują się najbardziej cenieni na świecie filmowi twórcy¹. Filmy Östlunda okazują się często trafnym komentarzem dotyczącym współczesności, a ich tematyka obejmuje między innymi kwestie związane z nierównościami: klasowymi, rasowymi, płciowymi, ale także odnoszące się do konsumpcjonizmu, krytyki neoliberalnego kapitalizmu, społecznego konformizmu czy idei państwa opiekuńczego (zob. Konefał 2018: 144). Wymienione zagadnienia zwracają szczególną uwagę, jeśli spojrzeć na tę twórczość pod kątem przestrzeni — pełniącej bardzo istotną rolę w konstrukcji filmowych obrazów Östlunda.

Punktem wyjścia dla moich rozważań jest przede wszystkim koncepcja zaproponowana przez Geoffa Kinga w książce *The Cinema of Discomfort. Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film* (2022). Badał on kino artystyczne i kino nurtu *indie movies* pod kątem uczucia dyskomfortu towarzyszącego nie tylko widzom tych produkcji, ale też bohaterom filmowej diegezy. W kontekście kina dyskomfortu odwołam się również do pracy *The Feel-Bad Film* autorstwa Nikolaja Lübeckera (2015) oraz koncepcji strategicznej dezorientacji w kinie, zaproponowanej przez Andrzeja Zalewskiego (2004). Ponadto pomocna w moich analizach okaże się kategoria heterotopii Michela Foucaulta oraz koncepcja nie-miejsca Marca Augé. Rozważania swoje osadzę w kontekście zwrotu przestrzennego² w humanistyce, dzięki któremu przestrzeń w rozważaniach dotyczących kultury zaczęła w jeszcze większym stopniu nabierać wymiaru konstrukcyjnego. Podstawą dla tak zorientowanych badań jest również geografia humanistycz-

¹ Wśród nich: Francis Ford Coppola, Ken Loach, Emir Kusturica, Alf Sjöberg, Bille August, Jean-Pierre Dardenne i Luc Dardenne, Shōhei Imamura i Michael Haneke.

² Omawianie zwrotów przestrzennych nie jest przedmiotem tego artykułu; obszernie pisali o tym m.in.: Anna Kronenberg (2014), Elżbieta Rybicka (2014), Ilona Copik i Bogusław Skowronek (2020) czy autorzy publikacji „Zwroty” *badawcze w humanistyce...* (2010).

na³, a punktem wyjścia — miejsce geograficzne, funkcjonujące w rozmaitych kontekstach: społecznych, kulturowych, historycznych (Rybicka 2014: 173; Copik 2017: 7). Jeśli chodzi o samo badanie filmu, to opierać się będę w dużej mierze na analizie tekstualnej wywodzącej się z ogólnej analizy strukturalnej, co oznacza, że traktuję film jako tekst, który jest „urzeczywistnioną jednostką dyskursu” (Aumont 2011: 128, 133).

Kino dyskomfortu

Geoff King analizuje w swojej książce filmy oferujące widzom poczucie dyskomfortu rozumianego jako coś niepokojącego, niezręcznego, krępującego czy zawstydzającego. Odnosi się między innymi do wybranych filmów takich twórców, jak: Todd Solondz, Ulrich Seidl, Yorgos Lathimos, Roy Andersson czy właśnie Ruben Östlund. Zauważa, że filmy główniego nurtu (*commercial mainstream*) dostarczają widzom odczuć związanych z poczuciem komfortu, poprzez klasyczne rozwiązania fabularne — logiczne następowanie po sobie zdarzeń — czy wizualne — np. filmowanie w zgodzie z regułą 180 stopni, cięcia montażowe oparte na spojrzeniu bohatera czy też umieszczanie jasnych wskazówek dotyczących przestrzeni, w której rozgrywa się akcja filmu (King 2022: 29). Nawet jeśli w przypadku produkcji tego typu pojawia się poczucie dyskomfortu, jest ono zazwyczaj chwilowe i musi zostać wyparte przez poczucie komfortu zaspakajające oczekiwania widza (np. szczęśliwe zakończenie filmu). Kino dyskomfortu natomiast często to widzom pozostawia decyzję, jak interpretować dany fragment filmu, nie narzucając żadnych rozwiązań w tym zakresie. Ponadto w tego rodzaju produkcjach dyskomfort może być związany z bohaterami danej opowieści, którzy przejawiają społecznie nieakceptowalne skłonności i zachowania, albo z prezentowanymi wydarzeniami, które składają się na fabułę filmu (King 2022: 32).

Do kina dyskomfortu odnosi się również w swojej publikacji Nikolaj Lübecker. Według niego filmy wywołujące poczucie dyskomfortu to przede wszystkim te, których twórcy manipulują oczekiwaniami widzów poprzez zatajanie przed nimi istotnych informacji związanych z fabułą. Autor skupia się na analizie relacji między filmem a jego widzami, a także w ogólniejszym sensie — między sztuką a społeczeństwem (Lübecker 2015: 7). Tego rodzaju dzieła bywają określane jako amoralne, nihilistyczne czy politycznie „podejrzone” (Lübecker 2015: 108; por. Loska 2018: 168), tak jak choćby film *Play* (2011) szwedzkiego reżysera, do którego bezpośrednio odnosi się Lübecker (2015: 104–110).

Östlund bardzo często używa w swoich filmach przestrzeni dyskomfortowej dla postaci znajdujących się w jej obrębie. Ponadto widz, śledząc poczynania bohaterów diegezy — i często utożsamiając się z nimi — sam odczuwa tego rodzaju negatywne emocje. Podkreśla to w swoim artykule Jakub Konefał, pisząc: „Struktura fabuły zmusza zdezorientowanych widzów do wyjścia z odbiorczej strefy komfortu i otwiera ich na różne interpretacje prezentowanych treści” (Konefał 2018: 146). Zwraca na to również uwagę Lübecker. Zauważa on, że tego rodzaju sceny „działają na nerwy widzów” oraz wywołują w nich silne pragnienie zareagowania na daną sytuację, jednocześnie dając do zrozumienia, że zaspokojenie tych pragnień ujawniłoby po prostu inne źródła dyskomfortu (Lübecker 2015: 2). Tego rodzaju

³ W kontekście geografii humanistycznej istotne okazały się m.in. takie publikacje, jak: *Geografia humanistyczna miasta* (Jędrzejczak 2004); *Topografie kultury. Geografia, władza i reprezentacja (Wstęp do kulturoznawstwa 2007)*; *Krajobraz kulturowy. Aspekty ewolucyjne i typologiczne* (Myga-Piątek 2012); *Kultura w badaniach geograficznych* (Rembowska 2013).

filmy zatem wzbudzają pewien rodzaj pragnienia wśród widzów (odnośnie do oglądanej sytuacji), a następnie blokują jego zaspokojenie (uniemożliwiają osiągnięcie *katharsis*).

Z poczuciem dyskomfortu w przypadku twórczości szwedzkiego reżysera mamy do czynienia na co najmniej trzech poziomach. Pierwszy — wiąże się z przestrzenią jako miejscem akcji. Drugi — jest skorelowany z odczuciami widza, który często staje się, w sposób pośredni, świadkiem jakiejś nieprzyjemnej w odbiorze sytuacji. Trzeci — zależy od zastosowanych środków filmowych, takich jak: długie ujęcia, szerokie plany, statyczna kamera, ustawianie kamery w dużej odległości od obiektu, wykorzystywanie przestrzeni pozadiegetycznej (Bordwell, Thompson 2010: 216; Loska 2018: 166; Lübecker 2015: 105). Te środki filmowe powodują, że widz odczuwa poczucie dyskomfortu związane z przestrzenią kadru, często klaustrofobiczną. Nie wie bowiem, kto, kiedy i gdzie pojawi się w jego obrębie. Niejednokrotnie nie wie też, jakie emocje towarzyszą postaciom wypowiadającym swoje kwestie, bowiem Östlund nierzadko sytuuje je poza ramami kadru, prezentując tylko ich głos bądź fragmenty ciała. W tym kontekście warto zaznaczyć, że polski filmoznawca — Andrzej Zalewski — pisał o technikach dezorientacyjnych w kontekście praktyk postmodernistycznego języka filmowego i wyróżnił techniki przedmiotowe (związane z rzeczywistością profilmową) oraz techniki nieprzedmiotowe, które podzielił z kolei na demonstracyjne i narracyjne. Techniki demonstracyjne wysuwają na plan pierwszy środki wyrazu, innymi słowy: obiekty i wydarzenia mogą być zaprezentowane w niecodzienny sposób i często wywołują u widza konfuzję odbiorczą, bowiem zakłócają czytelność przestrzeni (Zalewski 2004: 17–24, 24–38). Stosowanie przez Östlunda „ciasnych” kadrów i przestrzeni pozadiegetycznej utrudnia widzowi orientowanie się w jej obrębie, ponieważ jest mu dany tylko pewien wycinek prezentowanego świata.

Natura jako przestrzeń dyskomfortu

Kino szwedzkie ma bardzo długą tradycję w prezentowaniu przestrzeni natury na ekranie. Jako dowód można przywołać okres tak zwanej szkoły szwedzkiej i filmy Victora Sjöströma, takie jak: *Morskie sępy* (1916), *Terje Vigen* (1917) czy *Banici* (1918) (Szczepeński 2020: 51–58; Larsson, Marklund 2014: 76–85). Te obrazy między innymi pokazały, że filmowy pejzaż nie musi być tylko tłem, ale może pełnić rolę *decorum*, *mise-en-scène* (Bordwell, Thompson 2010: 128). Taki zabieg szczególnie wyraźnie widać w filmach Östlunda. Reżyser często stosuje szerokie plany filmowe. Dominuje w nich przestrzeń, natura bądź miasto, ale nie człowiek. Stąd też w twórczości szwedzkiego artysty pejzaż jawić się będzie jako jeden z głównych bohaterów, który dostarcza informacji na równi z bohaterem ludzkimi, a często jest zasadą organizującą dramaturgię filmu.

Tak jest choćby w filmie *Play* (2011), opartym na prawdziwych wydarzeniach, opowiadającym historię grupy kilkunastoletnich czarnoskórych chłopców i ich białych rówieśników. Ci pierwsi oskarżają o kradzież telefonu tych drugich, a następnie, używając podstępów, prowadzą ich za granicę miasta i tam okradają ze wszystkich cennych rzeczy (telefonów, portfeli, pieniędzy, a nawet spodni). Już w pierwszym ujęciu w galerii handlowej widzimy, że czarnoskórzy bohaterowie filmu są konotowani z naturą (ujęcie na tle rosnących w galerii palm), a biali nastolatki — łączeni z miastem i konsumpcją. Tu czują się najlepiej, znają ulice, mają pieniądze, kupują różne przedmioty. Czarnoskórzy chłopcy są przeganiani przez sprzedawców, bo zachowują się głośno i niestosownie. Galeria handlowa nie jest więc tylko miejscem akcji, ale przestrzenią, gdzie bardzo wyraźnie zarysowane są różnice

w kapitale materialnym i możliwościach konsumpcji. O ile biali mieszkańcy Szwecji mogą w jej obrębie zaspokoić swoje potrzeby, o tyle dla czarnoskórych bohaterów filmu staje się ona przestrzenią dyskomfortu, bowiem nie stać ich na wszystkie konsumpcyjne gadżety, z którymi obcują.

Z czasem grupie czarnoskórych chłopców udaje się wyprowadzić białych nastolatków za granice miasta, gdzie kluczową rolę zaczyna odgrywać przyroda. Mimo że na szwedzką tożsamość w dużym stopniu składa się, między innymi, silny związek z naturą (Robino-witz, Carr 2001: 111–125), biali mieszkańcy Szwecji są w jej otoczeniu upokarzani, co jest związane z odczuwaniem przez nich coraz większego dyskomfortu. Gdy cała grupa znajduje się na przedmieściach, a betonowe ulice i szklane bloki są zastępowane przez drzewa i zielone skwery, jeden z białych chłopców (o azjatyckich rysach) od razu dostaje problemów żołądkowych i musi „załatwić się” w niekorzystnym dla niego miejscu. Jego kolega z kolei nie wie, w jakiej części miasta się znajduje, i gdy dzwoni do mamy, nie ma pojęcia, co jej powiedzieć.

W innej scenie widzimy, jak cała grupa przechodzi przez bramę i zbudowane z siatki ogrodzenie; po ich przekroczeniu znajduje się w „innym świecie”, w otoczeniu zielonej przestrzeni: drzew, krzaków i trawy. Nasuwa się tu skojarzenie z przekroczeniem progu przejścia, o którym pisał Mircea Eliade w kontekście granicy między światem świeckim a światem świętym (Eliade 2001: 145). W przypadku omawianego filmu nie tyle ważny jest kontekst religijny, co przestrzeń progu jako miejsca granicznego. Odróżnia ono i przeciwstawia sobie dwa światy, wskazując jednocześnie na przerwanie ciągłości przestrzennej. Ponadto przestrzeń wokół ogrodzenia wydaje się dobrym przykładem nie-miejsca, pisała o tym szerzej Alicja Łacina, odwołując się do koncepcji zaproponowanej przez Augé: „Zaplecza, ogrodzenia z metalowej siatki, place, miejsca parkingowe to wyraźne elementy i przykłady nie-miejsc, czyli części pomiędzy właściwymi miejscami” (Łacina 2017: 207). Po przekroczeniu progu biały chłopak o imieniu Sebastian (Sebastian Blyckert) ucieka na największe, pozbawione liści drzewo i próbuje się w nim skryć, ale roślina go nie chroni, nie daje mu mocy, a nawet w pewien sposób go upokarza, bowiem jego czarnoskórzy prześladowcy przeczekują próbę ucieczki i kontynuują swoją grę. King zwraca uwagę, jak niekomfortowa w odbiorze jest to scena dla widzów kina mainstreamowego, przyzwyczajonych do tego, że fabuła zawsze jest im pokazywana z jak najlepszego punktu widzenia za pomocą takich środków, jak montaż, zbliżenia czy ruchy kamery (King 2022: 204). W tym przypadku mamy do czynienia z szerokim planem, dominuje w nim krajobraz i ogromne drzewo. W ten sposób podkreślona zostaje alienacja i izolacja bohatera (Loska 2018: 167); nie widać jego twarzy, emocji, gestów, które pomogłyby widzom lepiej zrozumieć portret psychologiczny.

W tej samej sekwencji — w otoczeniu natury — biali chłopcy przegrywają pojedynek biegowy, przez co tracą swoje wszystkie cenne rzeczy. Brudni, przegrani, rozczarowani i bez pieniędzy, wracają podmiejskim tramwajem do domu. Tam konduktor wymierza im karę finansową i poucza, że tak nie wolno podróżować. Tramwaj staje się więc kolejną przestrzenią opresji. W jej otoczeniu pokonani i upokorzeni chłopcy jeszcze mocniej odczuwają swoją porażkę. Scena ta może być również odczytana jako metafora współczesnej sytuacji Szwedów w ich kraju, bowiem kolory ściany tramwaju i kurtki Sebastiana układają się w barwy szwedzkiej flagi. Filmy Östlunda można rozpatrywać zatem w szerszym kontekście, który obejmowałby również krytykę współczesnego modelu państwa dobrobytu.

Innym przykładem przestrzeni natury wywołującej w bohaterze Östlunda odczucie dyskomfortu jest alpejska przestrzeń kurortów narciarskich, miejsce akcji filmu *Turysta* (2014). Reżyser świadomie umieszcza akcję we francuskim kurorcie, by pokazać szwedzką rodzinę wyalienowaną z rodzimej przestrzeni. Film był również dystrybuowany pod tytułem *Force majeure*, czyli „siła wyższa”, który moim zdaniem lepiej opisuje akcję tego filmu, a także o wiele lepiej koresponduje z tematem niniejszego artykułu. Wspomnianą „siłą wyższą” jest bowiem natura, wobec której bohaterowie są bezbronni, a która w tym przypadku przyczynia się do znalezienia się Tomasa (Johannes Kuhnke), głównego bohatera filmu, w sytuacji dyskomfortu.

W alpejskim hotelu znajduje się również Ebba (Lisa Loven Kongsli) — żona bohatera, a także dwoje ich dzieci — Harry (Vincent Wettergren) i Vera (Clara Wettergren). Razem tworzą reprezentację typowej szwedzkiej rodziny, co zostaje zaakcentowane już w pierwszej scenie filmu, gdy bohaterowie próbują w sposób naturalny wypaść na zdjęciu. Najważniejsza jednak scena analizowanego filmu ma miejsce na tarasie hotelowym, gdzie rodzina spożywa lunch — w tym momencie z gór w jej kierunku schodzi ogromna śnieżna lawina. Ojciec szybko łapie za telefon i ucieka sam w stronę restauracji, Ebba natomiast obejmuje dzieci i stara się je ochronić. Po krótkim czasie okazuje się, że lawina nie była groźna, jednak nieodwracalnie wpłynęła na związek Ebby i Tomasa. On bowiem za nic nie chce się przyznać do tchórzostwa i ucieczki, ona natomiast oczekuje od niego prawdy, samokrytyki i przyznania się do winy, co tylko wzmacnia wzajemne pretensje.

Östlund w bardzo umiejętny sposób zestawia ze sobą przestrzeń natury i kultury (gór i hotelu). Te dwie materie są od siebie wyraźnie oddzielone. Hotel nie wchodzi w żadną relację z otaczającymi go górami (lawina w końcu do niego nie dociera), co pokazuje przepaść, jaka istnieje między człowiekiem i jego zachowaniami a naturą i jej prawami. Oba te miejsca stają się też wkrótce dla Tomasa przestrzeniami dyskomfortu, bohater ponosi w nich porażkę, a jego wizerunek jako mężczyzny i jako ojca rozpada się na drobne kawałki. Można mieć wrażenie, że porażka wiąże się z jeszcze jednym aspektem, a mianowicie ze „spojrzeniem turysty”⁴, czyli rodzajem doświadczenia turystycznego, o którym pisał John Urry (2007). Cała rodzina wyjechała w Alpy w celach turystyczno-rekreacyjnych, konsumują oni otaczającą ich przestrzeń właśnie za pośrednictwem turystycznego spojrzenia, którego istotą jest powierzchowny i estetyzujący ogląd świata, rodzaj wizualnej konsumpcji, za którym stoi estetyczna przyjemność (zob. Urry 2007). W przypadku Tomasa zostaje ona brutalnie przerwana przez schodzącą lawinę i pretensje żony dotyczące jego zachowania. Od tego momentu bohater nie już w stanie konsumować „ładnych, górskich widoczków”, ponieważ musi walczyć o odzyskanie swojej pozycji w rodzinie. Jest to dla niego sytuacja ekstremalnie niekomfortowa, dlatego że walka o „odzyskanie twarzy” odbywa się w obrębie turystycznej przestrzeni — nastawionej na relaks i wypoczynek. W pewnym, ograniczonym, stopniu możemy odnieść *Turystę* do gatunku *Bergfilmu*, czyli filmu górskiego (Gullette 2018: 55). Jest to subgatunek przedstawiający głównie męskich bohaterów, ich zwycięską walkę z siłami natury, po której wracają odmienieni i bogatsi o nowe doświadczenia. Östlund nawiązuje do tej estetyki za pomocą pastiszu i ironii — Tomas nie jest w stanie w zderzeniu z żywiołem ukształtować postawy heroicznej i odwzorować w sobie potęgę gór, jak mógłby to zrobić bohater filmu górskiego. To góry przytłaczają go,

⁴ O „spojrzeniu turysty” w kontekście tego filmu pisze też Jakub Sebastian Konefał (2018: 154).

dosłownie, w postaci lawiny śnieżnej. Obnażają jego słabość i fakt, że nie potrafi grać takiej roli mężczyzny i ojca, jakiej oczekuje od niego społeczeństwo i rodzina.

Również hotel nie stanowi dla bohatera bezpiecznej przestrzeni, gdzie mógłby się schować czy odpocząć. Budynek, przez labiryntową konstrukcję wąskich korytarzy i małych pokoi, wzmacnia w bohaterach uczucie klaustrofobii⁵ i ogranicza możliwości ich wzajemnej komunikacji. Tomas i Ebba nieraz muszą opuścić swój pokój, by móc porozmawiać spokojnie i bez dzieci. Panoptyczność budynku przejawia się z kolei tym, że na zewnątrz są obserwowani przez mężczyznę, który sprząta korytarz i zdziwiony przygląda się żywo gestykułującej parze, pozbawiając ją jednocześnie komfortu prywatnej rozmowy. Uczucie dyskomfortu w hotelowych przestrzeniach zostaje wzmocnione poprzez fakt, że Ebba w trakcie rozmów z mężem cały czas wraca do tematu lawiny. Robi to przy okazji kolacji w restauracji czy spotkania towarzyskiego w pokoju hotelowym. Porusza temat zawsze przy świadkach, a ci muszą również odnieść się do zdarzenia, co staje się krępujące dla Tomasa. Pod koniec filmu zauważamy, że ciągle napomnienia Ebby doprowadzają mężczyznę do załamania: wychodzi z żoną z pokoju, na hotelowy korytarz, i tam, w miejscu publicznym, wciśnięty w kąt długiego korytarza płacze, patrząc na górującą nad nim Ebbę. Nad jej głową wisi drewniany hotelowy sufit, podkreślający dodatkowo klaustrofobiczność przestrzeni i „przygniecenie” bohaterów sytuacją, w której się znaleźli. Tomas tłumaczy żonie, że to nie była jego wina, gdyż uległ silniejszym instynktom i w zasadzie sam jest ofiarą samego siebie (sic!). Ebba, zażenowana coraz głośniejszym płaczem męża, nerwowo rozgląda się po korytarzu z nadzieją, że nikt ich nie widzi. Zza ściany podsłuchują ich jednak dzieci, a całemu zdarzeniu z góry przygląda się sprzątac⁶. Wkrótce Ebba musi poprosić go o otwarcie drzwi, nie będzie bowiem w stanie sama tego zrobić. Sytuacja, w której stojąca w piżamach szwedzka para, po psychicznym załamaniu się Tomasa, musi prosić obcego mężczyznę o otwarcie hotelowych drzwi, jest dla nich tak krępująca, że gdy tylko drzwi się otwierają, uciekają oni do środka z wielkim poczuciem wstydu.

Scena w hotelowym korytarzu ma dwa ważne aspekty. Po pierwsze, posłużyła Tomasowi (który w pewnym momencie udawał płacz), by skarcić swoją żonę za to, że — według niego — źle go traktuje, po drugie, spowodowała zmianę w zachowaniu Ebby: kobieta w kolejnej scenie znów pozwala, by mąż zajął wcześniejszą, dominującą pozycję⁷. Bardzo dobrze mechanizm działania uczucia wstydu, z którym mamy do czynienia w analizowanej scenie — a który wzmacnia dyskomfort postaci — opisuje Jack Barbalet. Zauważa on, że wstyd to jedna z najstarszych form moralnego napominania: „Rozpatrywany jest w kategoriach naszych wyobrażeń na temat tego, co sądzą o nas inni, przyjmowania ich punktu widzenia. Tak oto wstyd przywołuje do porządku — w zgodzie ze społecznymi oczekiwaniami — tych, którzy go doświadczają” (Barbalet 1998: 103).

⁵ Tym bardziej, że jego wewnątrz jest skontrastowane z szerokimi planami alpejskiej natury, co obserwujemy, gdy rodzina zjeżdża na nartach.

⁶ Bardzo podobną scenę obserwujemy w filmie *The Square*, gdy po spędzeniu wspólnej nocy Christian rozmawia z Annie (Elisabeth Moss) w przestrzeni galerii, a całą sytuację z pewnej odległości podgląda i podsłuchuje ochroniarz.

⁷ Ostatniego dnia pobytu, w trakcie zjeżdżania na nartach, Ebba odgrywa przed dziećmi scenę, w której daje się uratować ich tacie. Tomas, z wyraźną ulgą i uśmiechem, znosi żonę z góry na rękach, a dzieci, patrząc na to, jak role mamy i taty wróciły na swoje poprzednie miejsca, mówią: „Mama i tata”. Bohaterskość i „czystość” Tomasa podkreślona zostaje również przez klasyczną i dramatyczną muzykę niedięgietyczną oraz wszechobecną biel śniegu i mgły.

W kontekście przestrzeni natury i poczucia dyskomfortu należałoby jeszcze wspomnieć o ostatnim filmie Östlunda, zatytułowanym *W trójkacie* (2022). W trzeciej części tej produkcji kilku rozbitków luksusowego liniowca ląduje na (z pozoru) bezludnej wyspie. Wśród nich są również główni bohaterowie, Carl (Harris Dickinson) i Yaya (Charlbi Dean) — para modeli i influencerów. Ocaleli pasażerowie zostali pozbawieni wszystkiego, co wcześniej decydowało o ich wysokim statusie materialnym. Całkowite odcięcie od cywilizacji okazuje się dla nich tragiczne i nie potrafią poradzić sobie w bezpośrednim kontakcie z naturą. Na szczęście na wyspie wylądowała również Abigail. Na statku była sprzątaczką, teraz jednak jako jedyna potrafi okiełznać dziką przyrodę (złowić ryby). To od niej wszyscy wkrótce stają się zależni, szczególnie Carl — za dodatkową paczkę paluszków model oferuje jej jedyną walutę, jaka mu została, czyli własne ciało.

Należałoby też zwrócić jeszcze uwagę na zakończenie filmu, wpisuje się ono bowiem bardzo wyraźnie w estetykę *feel-bad films*. Cechą tego rodzaju produkcji jest właśnie niezaspokojenie potrzeb widza dotyczących rozwiązań fabularnych pojawiających się na końcu filmu. Widz nie osiąga satysfakcji w związku z domknięciem i wyjaśnieniem prezentowanej mu historii, często urywa się ona nagle, a oglądający muszą domyślać się, na jakie rozwiązanie mógł zdecydować się reżyser (Lübecker 2015: 3, 105). Właśnie w ten sposób kończy się film *W trójkacie*: nie wiemy, jak zachowają się względem siebie dwie główne bohaterki — Yaya i Abigale. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że w finałowej scenie znajdują się one w przestrzeni, która ma cechy nie-miejsca osadzonego między naturą a cywilizacją.

Dyskomfort miejsc publicznych

Ruben Östlund bardzo chętnie umieszcza akcję swoich filmów w przestrzeni publicznej (miasto) bądź w środkach komunikacji publicznej (tramwaje, autobusy). Zabieg ten pomaga sportretować to, co reżysera najbardziej interesuje: dynamikę grupy, zachowania konformistyczne, opozycję jednostka kontra społeczeństwo czy sytuacje konfrontujące ludzi ze spojrzeniem i reakcją innych. Jak zauważa autor *Geografii humanistycznej miasta*:

Większość aspektów życia miejskiego skupia się w przestrzeniach publicznych, wyraźnie odgraniczonych od przestrzeni prywatnych [...]. Istota przestrzeni publicznej polega na tym, że to ona właśnie konstituuje wspólną, w sensie społecznym, przestrzeń miejską [...]. Jest sceną, na której codziennie rozgrywa się misterium ludzkiego życia. (Jędrzejczyk 2004: 167)

Östlund filmuje publiczne przestrzenie tak, jakby rozgrywająca się w ich obrębie akcja miała miejsce na teatralnej scenie. Kamera jest unieruchomiona i poprzez długie ujęcia w szerokich planach „przygląda się” temu, co dzieje się na placach miast, ulicach, deptakach czy w autobusach i wagonach. Co tam widzi?

W przypadku pierwszego pełnometrażowego filmu Östlunda zatytułowanego *Idiota z gitarą* (2004) widzimy dwunastoletniego Erika. Chłopiec przemierza się bez celu ulicami fikcyjnego miasta Jöteborg i gra na gitarze wymyślone przez siebie dziwne piosenki. Jest on jednym z kilku bohaterów filmu przedstawiającego historie ludzi żyjących poza społecznymi normami. Inną bohaterką tego filmu jest starsza otyła kobieta z nerwicą natręctw, która snuje się po mieście w poszukiwaniu roweru. Przyglądając się tym dwóm postaciom, dostrzegamy zmianę w konstrukcji przestrzeni dyskomfortu — przestrzeń nabiera takiego charakteru przez umieszczenie w jej obrębie konkretnych postaci, właśnie takich jak Erik czy wspomniana kobieta.

Erik jest notorycznie przeganiany z centrum miasta. Jego piosenki i dziwne zachowanie nie pasują do znormatywizowanej przestrzeni. Gdy zaczyna śpiewać przed jednym ze sklepów, pracująca tam osoba zabiera mu gitarę, by nie odstraszał innych klientów. Gdy znajduje się w sklepie z gitarami, sprzedawca sugeruje mu, by wyszedł. Podobnie jest ze starszą kobietą, która w jednej ze scen podróżuje tramwajem. Przemieszcza się niezgrabnie z jednego miejsca na drugie, gubiąc przy tym jabłko. Następnie przysiadła się do grupy dziewczyn i dotyka włosy jednej z nich. Po tym zdarzeniu zostaje wyprowadzona z tramwaju przez ich koleżkę, naruszyła bowiem tak zwaną przestrzeń personalną⁸ i spowodowała wzrost poczucia dyskomfortu u współpasażerów⁹. W tym kontekście warto też powołać się na rozważania o sposobach dzielenia przestrzeni między ludźmi różnych kultur, o czym pisał Yi Fu Tuan. Mimo iż w tym przypadku nie mamy do czynienia z reprezentantkami odmiennych kultur, to jednak różnice między samotną, starszą, opanowaną przez nerwicę natręctw kobietą a przedstawicielką młodego pokolenia Szwedów, są tak ogromne, że niektóre spostrzeżenia Yi Fu Tuana bardzo dobrze wyjaśniają opisaną wyżej sytuację. Otóż zauważa on, że: „Sposoby dzielenia przestrzeni różnią się wielce stopniem wyrafinowania i komplikacji, odmiennie są również techniki określania rozmiarów i odległości [...] Wynikają one z faktu, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy” (Yi Fu Tuan 2005: 160). Starsza kobieta złamała zasady organizacji przestrzeni obowiązujące w tramwaju, ale też wśród grupy nastolatków, przyczyniając się do wywołania u nich poczucia dyskomfortu. Dlatego musiała zostać z tej przestrzeni wyrzucona.

Östlund w swoich filmach używa środków komunikacji publicznej właśnie jako przestrzeni, gdzie podróżujący muszą odnieść się do sytuacji wywołującej u nich poczucie dyskomfortu. Szweda interesuje między innymi: „[p]ortretowanie reakcji ludzi udających, że nie widzą zła, które dzięki ignorowaniu go rośnie w siłę” (Konefał 2018: 160). Taki charakter ma opisana wyżej scena w tramwaju, ale też dwie bardzo podobne sytuacje — w filmach *Mimowolnie* (2008) i *Play*. W pierwszym ze wspomnianych obrazów widzimy, jak jednym z wagonów tramwaju podróżują pijane, głośne i agresywne nastolatki. W pewnym momencie podchodzą blisko do jednego z pasażerów i zaczynają oglądać jego nowo zakupiony telefon. Zmuszają go przy tym, by zrobił sobie z nimi zdjęcie. Chłopak nie ma pojęcia, jak ma się zachować. Na jego twarzy maluje się wyraz zakłopotania, zażenowania, zdziwienia i swego rodzaju przerażenia. Podobną sytuację obserwujemy w filmie *Play*, gdy podróżujący tramwajem czarnoskórzy chłopcy przysiadają się do białego chłopaka z dreadami, ściągają mu z uszu słuchawki i każą śpiewać piosenki. W obu przypadkach scenom w tramwaju przyglądają się biernie inni pasażerowie, rzadko reagując na to, co dzieje się na ich oczach. Jest to sytuacja dyskomfortowa dla nich, ale też dla widzów, którzy za ich pośrednictwem obserwują daną scenę. Dyskomfort widza wzmacnia fakt, że to on sam zdecydował się na oglądanie takich scen. Dalsze więc patrzenie może tylko wzmocnić poczucie dyskomfortu. Przerwanie seansu natomiast nieznacznie je zmniejszy (King 2022: 198–199). W końcu widz zainwestował jakiś czas albo środki finansowe, by obejrzeć ten konkretny film.

Dyskomfort związany z odbiorem fabuły wiąże się również z tym, że zazwyczaj przedstawiciele grup często marginalizowanych i wykorzystywanych (białe nastoletnie dziewczyny,

⁸ Zob. Cobel-Tokarska 2012.

⁹ Na scenę tę możemy spojrzeć jak na zapowiedź performance'u z „człowiekiem małpą”, który będzie miał miejsce w filmie *Turysta*.

czarnoskórzy imigranci) zachowują się w sposób agresywny, a biali, bogaci¹⁰ mieszkańcy Szwecji są przez nich atakowani. Östlund doskonale zdaje sobie sprawę, że widzami jego filmów, w większości, są biali przedstawiciele klasy średniej o raczej liberalnych poglądach. Ten rodzaj odbiorcy za żadną cenę nie będzie chciał ulec rasowym czy płciowym stereotypom, do czego — w pewnym stopniu — zmuszają widza oglądane sceny, napisane, jak się może wydawać, z typowo rasistowskiej czy mizoginicznej perspektywy (King 2020: 200).

Heterotopie dyskomfortu i nie-miejsca

Foucault wymienił heterotopię jako drugi, obok utopii, typ miejsca posiadający „właściwość pozostawania w relacji ze wszystkimi innymi miejscami w taki sposób, że zawieszają, neutralizuje lub odwraca zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany” (Foucault 2005: 120). Charakteryzując heterotopię, zauważa on między innymi, że: nie jest dostępna dla wszystkich, chociaż jako „inna przestrzeń” występuje w każdej kulturze i społeczeństwie; pełni konkretną funkcję w obrębie społeczeństwa; rządzi się własnym czasem; podlega systemowi otwarcia i zamknięcia, który separuje ją od reszty przestrzeni, często dostęp do niej wiąże się z rytuałem, obowiązkiem bądź przymusem. Podsumowując: jest to zatem miejsce wyraźnie odróżniające się od swego otoczenia (zob. Stobiecka, b.r., b.s.). Znajduje się w pół drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*), a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (*ou-topos*) (Czaja 2014: 13).

Jedną z takich heterotopii okazuje się przestrzeń muzeum w filmie *The Square* (2017). Budynek zestawia ze sobą sprzeczne elementy: klasyczny, kojarzący się ze świątynią czy pałacem wygląd zewnętrzny i ultranowoczesne wnętrze. Wstęp do muzeum wiąże się również z rytuałem otwarcia i zamknięcia (trzeba mieć bilet, często stać w kolejce, wejść we właściwe drzwi, wskazany jest również odpowiedni strój). Poza tym próg muzeum oddziela przestrzeń sakralną od świeckiej, czas fizyczny od czasu rytuału. Pierwsza z dwóch najbardziej dyskomfortowych scen w omawianym filmie rozgrywa się właśnie w jednej z licznych sal muzealnych. Spotkanie autorskie z pewnym wybitnym artystą jest przerywane przekleństwami, rzucanymi z publiczności przez mężczyznę z zespołem Tourette’a. Wszyscy uczestnicy spotkania (poza rzucającym obelgi) zdają się zażenowani, zakłopotani i zaskoczeni zaistniałą sytuacją. Nie chcą przerywać wykładu, ale nie chcą też okazać się nietolerancyjni, mogliby bowiem zostać za takich uznani, gdyby zdecydowali się opuścić salę. Są w sytuacji bez wyjścia, co jeszcze zwiększa w nich poczucie dyskomfortu (nie mówiąc już o samym artyście czy osobie prowadzącej spotkanie). Podobnie zaczynają czuć się widzowie filmu — Östlund często prezentuje „figurę widza” w diegezie¹¹.

Poczucie dyskomfortu towarzyszy również widzom i uczestnikom diegezy w najsłynniejszej chyba scenie z *The Square*, czyli w trakcie performance’u podczas ekskluzywnego bankietu. Polega on na tym, że półnagi mężczyzna (Terry Notary) udający małpę zaczyna zachowywać się coraz agresywniej, skacząc po stołach gości. Początkowo uczestnicy nie reagują na jego zachowania, a ich obroną jest śmiech, ale wkrótce przeraża się on w strach,

¹⁰ O różnicach klasowych świadczą między innymi przedmioty, jakie mają ze sobą atakowane białe osoby. W przypadku filmu *Mimowolnie* jest to drogi telefon, a w przypadku filmu *Play* — słuchawki czy też klarnet, który jest bardzo drogim instrumentem, czego dowiadujemy się z dialogu towarzyszącemu tej scenie.

¹¹ Są to na przykład grupy zwiedzających, słuchaczy czy generalnie uczestników jakiegoś wydarzenia (bankietu).

a potem w przemoc fizyczną wobec „ludzkiej małpy”. Ma to miejsce w sytuacji, gdy performer zaczyna zachowywać się bardzo agresywnie w stosunku do jednej z kobiet. Poczucie dyskomfortu uczestników bankietu jest tym większe, że w filmie nie ma scen rozgrywających się w otoczeniu natury — atak „człowieka małpy” robi tym mocniejsze i bardziej zaskakujące wrażenie (Makedonas 2019, b.s.). Spotęgowane jest ono dodatkowo przez przestrzeń, w której odbywa się opisywana uroczystość: to elegancka, przypominająca pałac lub świątynię sala z ogromnymi oknami, płaskorzeźbami umieszczonymi na kolumnach i suficie oraz ciężkimi kryształowymi żyrandolami. Pojawienie się w takiej przestrzeni półnagiego i agresywnego mężczyzny jest ogromnym szokiem, zarówno dla uczestników bankietu, jak i dla oglądających film osób.

Innym przykładem heterotopicznej przestrzeni dyskomfortu byłby pokaz mody oraz pokład ekskluzywnego liniowca¹² z filmu *W trójkącie*. Obie te przestrzenie oznaczone są hierarchicznymi układami społecznymi. Bardzo dobrze ilustruje to scena pokazu mody, w którym występuje Yaya. Jej chłopak, Carl, chciał usiąść w pierwszym rzędzie i oglądać swoją dziewczynę i inne modelki z bliska, jednak to miejsce przypadło osobom usytuowanym wyżej w układzie społecznym. Bohatera spychano coraz dalej, by w końcu wylądował na najmniej komfortowym miejscu w ostatnim rzędzie, przy samych drzwiach wyjściowych.

Różnice klasowe są bardzo wyraźnie zaznaczone również na ekskluzywnym liniowcu, który jest czymś w rodzaju wydzielonej z rzeczywistości wyspy. Nie wiemy, dokąd płynie ani czy w ogóle płynie. Sprawia wrażenie zamkniętej, zawieszona w próżni przestrzeni. Na owej ekskluzywnej wyspie, zwanej statkiem, bogaci mają swoje przestrzenie, a służba — swoje. Każdej grupie jest też przypisane odpowiednie zachowanie. Nie może ono zostać przeniesione w obręb innej przestrzeni. Jeśli tak się bowiem stanie, zaburzeniu ulegnie działanie całego systemu, jak w przypadku pracownika statku, który został zwolniony, ponieważ opalał się półnago w zasięgu wzroku gości, albo w przypadku, gdy żona rosyjskiego milionera chciała, by kelnerka skorzystała z tego samego jacuzzi co ona i zdeorganizowała pracę całej obsługi. Najmocniejsza jednak scena dyskomfortu (w tym przypadku fizycznego), jaki odczuwali podróżujący statkiem, miała miejsce w eleganckiej mesie w trakcie tak zwanej kapitańskiej kolacji, gdy z powodu sztormu i choroby morskiej, połączonej z zatruciem pokarmowym, większość uczestników rejsu zaczęła wymiotować w przypadkowych miejscach.

Wszystkie opisane w tej części artykułu miejsca są odmienne (*heteros*), inne, osobliwe. Dariusz Czaja zauważa, że heterotopie mogą też mieć za zadanie stworzenie przestrzeni iluzji, która denuncjuje realną przestrzeń jako złudę, jest wyrwą w uporządkowanej strukturze przestrzennej, zawsze pozostaje gdzie indziej, jest koncesjonowanym przez kulturę wyjątkiem od reguły (Czaja 2013: 14, 15). I tak jest rzeczywiście z przestrzeniami heterotopicznymi wykreowanymi przez Östlunda. Tworzą one rodzaj iluzji, przestrzeni wyjątkowych, dla wyjątkowych ludzi, gdzie inaczej płynie czas. Jednak zawsze w obrębie takiej heterotopii pojawia się jakiś „wysłannik” rzeczywistości i burzy ten gmach iluzji, sprawiając jednocześnie, że zamknięci w nim ludzie „toną w odmętach dyskomfortu”. Może to być człowiek z zespołem Tourette’a, sztorm czy „ludzka małpa” przypominająca człowiekowi o jego zwierzęcej naturze.

¹² Warto zwrócić uwagę, że Grzegorz Brzozowski w recenzji filmu *W trójkącie* zamieszczonej na łamach „Kultury Liberalnej” przyrównuje liniowiec (powołując się na esej Dawida Fostera Wallace’a zatytułowany *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*) do „domu handlowego, kasyna, pałacu czy aseptycznego szpitala”. Wszystkie te przestrzenie spełniają wymogi definicyjne Foucaultowskiej heterotopii. Zob. Brzozowski 2023.

Pisząc o heterotopii należałoby jeszcze przywołać koncepcję nie-miejsc opisaną przez Marca Augé (2008). Nie-miejsca to, zdaniem antropologa, wszelkie tereny, które nie posiadają znaczeń tożsamościowych czy historycznych, pozostają do innych w stosunku relacyjności, na przykład: parkingi, lotniska, supermarkety (Łacina 2017: 205). Są to miejsca anonimowe, podobne do innych i mające charakter przepływowy, to znaczy, że nie są same w sobie miejscami docelowymi, ale znajdują się pomiędzy jakimiś destynacjami (Augé 2008; Łacina 2017). Takie przestrzenie u Östlunda występują choćby w filmie *Idiota z gitarą*, bowiem akcja umieszczana jest często na parkingach, przystankach, miejskich deptakach czy parkowych alejkach. Reżyser lokuje w tych przestrzeniach bohaterów filmu, pokazując jednocześnie, że nie są oni „przypisani” do konkretnego miejsca, a znajdują się gdzieś „pomiędzy”. To dlatego również nie ma w tym filmie logicznego powiązania między poszczególnymi przestrzeniami. Raz obserwujemy chłopaka z gitarą w tramwaju, potem starszą kobietę na klatce schodowej, a „człowieka z zamazaną twarzą” w lesie na strzelnicy. Cytowany już przeze mnie Zalewski zauważa, że taki sposób postępowania reżysera, jest cechą strategicznej dezorientacji manifestującej się poprzez niejasność powiązań między rozwijanymi fazami opowiadania (Zalewski 2004: 35).

Koncepcja kina dyskomfortu, zaproponowana przez Kinga, uzupełniona o tezy Lübeckera i koncepcję strategicznej dezorientacji Zalewskiego, sprawdza się dobrze w analizie przestrzeni filmowej. Tym bardziej że ostatnio pojawia się coraz więcej filmów, które korzystając z tej strategii, starają się dotrzeć — poprzez wzbudzenie dyskomfortu (również cielesnego) — bezpośrednio do intelektu widzów (Lübecker 2015: 5). Jest to szczególnie widoczne w przypadku twórczości omawianego tutaj szwedzkiego reżysera. W filmach Rubena Östlunda przestrzeń okazuje się nie tylko miejscem akcji, ale współtworzy narrację na równi z innymi środkami filmowymi. Bohaterowie diegezy często są wtrącani do strefy dyskomfortu, gdzie ujawnia się ich prawdziwe oblicze. Przestrzeń dyskomfortu działa zatem jak lustro postawione nie tylko przed bohaterami diegezy, ale też przed widzami, którzy oglądając filmy Östlunda, są zmuszani, by postawić sobie pytanie: jak ja postąpiłbym w danej sytuacji?

Ponadto jeśli potraktujemy przestrzenie ukazywane w filmach Östlunda jako alegoryczne, dostrzeżemy obecność w tych obrazach krytykę współczesnego systemu państwa opiekuńczego czy społeczeństwa konsumpcyjnego Zachodu. Takimi przestrzeniami mogą być ekskluzywny liniowiec z filmu *W trójkącie*, autobus zaprezentowany w ostatniej scenie filmu *Turysta* czy tramwaj z filmu *Mimowolnie* i *Play* — wszystkie stają się nie-miejscami dyskomfortu dla osób, które znalazły się w ich obrębie.

Bibliografia

- Augé Marc (2008), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” nr 4(112).
- Barbalet Jack (2008), *Konformizm i wstyd* [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Bordwell Dawid, Thompson Kristin (2010), *Sztuka filmowa: film art. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa.
- Brzozowski Grzegorz (2023), *Rzekomo fajny film. Recenzja „W trójkącie” w reżyserii Rubena Östlunda*, „Kultura Liberalna” nr 732, <https://kulturaliberalna.pl/2023/01/17/rzekomo-fajny-film-recenzja-w-trojkiacie-w-rezyserii-rubena-ostlunda> [dostęp: 16.10.2023].
- Cobel-Tokarska Marta (2012), *Przestrzeń społeczna: świat — dom — miasto* [w:] *Krótkie wykłady z socjologii. Przegląd problemów i metod*, red. A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanash, E. Tarkowska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Copik Ilona (2017), *Topografie i krajobrazy: filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Copik Ilona, Skowronek Bogusław (2020), *Filmowe doświadczanie miejsc. Kilka zdań wstępu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” t. 12, nr 1.
- Czaja Dariusz (2013), *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje* [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Eliade Mircea (2001), *Czas święty i mity* [w:] *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, M. Pęczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6(96).
- Gullette Christian Mark (2018), *Challenging Swedishness: Intersections of Neoliberalism, Race, and Queerness in the Works of Jonas Hassen Khemri and Ruben Östlund*, ProQuest LLC, University of California, Berkeley.
- Jędrzejczyk Dobiesław (2004), *Geografia humanistyczna miasta*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- King Geoff (2022), *The cinema of discomfort. Disquieting, awkward and uncomfortable experiences in contemporary art and indie film*, Bloomsbury Publishing, Nowy Jork.
- Konefał Jakub Sebastian (2018), *Opowieści smartfonowe: Strategie autorskie w filmach Rubena Östlunda*, „Kwartalnik Filmowy” nr 101–102.
- Kronenberg Anna (2014), *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Larsson Maria, Marklund Anders (2010), *Swedish Film: An Introduction and a Reader*, Nordic Academic Press, Lund.
- Loska Krzysztof (2018), *W co gra Ruben Östlund?*, „Kwartalnik Filmowy” nr 101–102.
- Lübecker Nikolaj (2015), *The Feel-Bad Film*, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Łacina Alicja (2017), *Od nie-miejsc hipernowoczesności do nie-miejsc pamięci* [w:] *Emocje — Miejsca — Literatura*, red. D. Saniewska, Wydawnictwo Libron, Kraków.
- Makedonas Eleftherios (2019), *Mocking the „Civilized” viewer — chimpanzee — Ruben Östlund’s The Square*, KOSMORAMA, www.kosmorama.org/square [dostęp: 31.07.2023].
- Myga-Piątek Urszula (2012), *Krajobraz kulturowy. Aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

- Rembowska Krystyna (2013), *Kultura w badaniach geograficznych* [w:] *Geografia w ujęciu humanistycznym. Wybór prac Krystyny Rembowskiej*, red. A. Suliborski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, HANDLE: [11089/30137](#).
- Robinowitz Christina Johansson, Carr Lisa Werner (2001), *Modern-day Vikings. A practical Guide to Interacting with the Swedes*, Intercultural Press, Boston–Londyn.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Stobiecka Monika (b.r.), *Heterotopia* [hasło], Kulturowe Studia Krajobrazowe, http://studia-krajobrazowe.amu.edu.pl/vocabulary_tag/heterotopia [dostęp: 19.10.2023].
- Szczepański Tadeusz (2020), *Kino Nordyckie*, Szkoła Filmowa w Łodzi, Łódź.
- Tuan Yi Fu (2005), *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne* [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór esejów*, red. A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Urry John (2007), *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Wstęp do kulturoznawstwa* (2007), red. E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, przeł. M. Kaczyński i in., Zysk i S-ka, Poznań.
- Zalewski Andrzej (1998), *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa.
- „Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne (2010), red. J. Kowalewski, W. Piasek, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
-