

TOMASZ ADAMSKI
WYDZIAŁ PEDAGOGIKI I PSYCHOLOGII
UNIwersytet w Białymstoku
E-MAIL: STRZAL19@POCZTA.ONET.PL

„DLACZEGO ZROBIONO TO MOJEJ PIPPI?”, CZYLI SZWEDZKI FILM ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE

Wyróżniającą cechą współczesnej szwedzkiej kinematografii jest to, że znaczna część szwedzkich filmowców stara się w swoich dziełach zawrzeć elementy krytyki społecznej, a także poprzez swoje filmy informować, bądź wpływać na zmianę postaw swoich widzów. W artykule tym chciałbym poddać analizie wybrane współczesne szwedzkie produkcje filmowe pod kątem zaangażowania społecznego, jakie możemy w nich odnaleźć.

Moim zdaniem, ta charakterystyczna dla szwedzkiej kinematografii cecha nie wzięła się z niczego i jest głęboko związana z historią tego narodu, pewną koncepcją świata, ale też z jego uznaną w świecie literaturą, której twórcy nieraz starali się naprawiać świat, w którym żyją, za pomocą uprawianej przez siebie sztuki.

Szwedzi są narodem, który zawsze starał się intensywnie uczestniczyć we wszelkich działaniach mogących mieć wpływ na to, jakim krajem staje się ich ojczyzna; ruchy społeczne przynosiły powstanie wolnych kościołów i stowarzyszeń antyalkoholowych, ok. 90% zatrudnionych Szwedów należy do jakiegoś związku zawodowego [Hutchings 1997], a od 1932 do 2006 r. Szwecją rządziła Szwedzka Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza, która dążyła do uczynienia ze wszystkich obywateli równych partnerów w zarządzaniu majątkiem społecznym (partia ta przegrała wybory trzy razy – w 1976, 1991 i 2006 r.). Ponadto, Szwedzi należą do największych w Europie admiratorów prasy codziennej, co również świadczy o ich ogromnym zaangażowaniu we wszelkie sprawy społeczne, dotykające ich kraj.

Nie jest przypadkiem, że południowoafrykański bojownik o wolność Nelson Mandela swoją pierwszą podróż, zaraz po wyjściu z więzienia, odbył właśnie do Szwecji i w tamtejszym parlamencie dziękował za wsparcie, gdyż embargo handlowe, które przyczyniło się do likwidacji rasistowskiego reżimu w RPA, było w znacznym stopniu owocem zabiegów podejmowanych przez szwedzką dyplomację, a zwłaszcza przez premiera Szwecji – Olöfa Palme¹. Szwecja angażowała się nie tylko poza swymi granicami, ale była też krajem szczególnie otwartym na uchodźców, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, kiedy schronienie na jej terytorium znajdowali uciekinierzy z Chile, Iraku czy Erytrei. Także w latach dziewięćdziesiątych kraj ten pozostawał otwarty na napływ obcokrajowców – w trakcie wojen towarzyszących rozpadowi byłej Jugosławii z regionu Bałkanów do Szwecji wyemigrowało ok. 170 tysięcy osób [Penkala 2010: 128].

Ta próba naprawy świata podejmowana była nie tylko przez działania polityczne, ale też artystyczne. Widać to wyraźnie, gdy sięgniemy do szwedzkiej literatury XX w. Wystarczy wspomnieć tylko *Czerwony pokój*² Augusta Strindberga, która to książka wyznacza początek nowej epoki literatury społecznie zaangażowanej, reprezentowanej przez takich twórców, jak powieściopisarka Selma Lagerlöf oraz poeci Gustaw Froding i Erik Axel Karlfeldt. Autorami, którzy cenili społeczne zaangażowanie literatury, byli również twórcy na początku XX w. Hjalmar Soderberg oraz działający w latach dwudziestych Eyvind Johnson. Jego debiutem był tom nowel *Czterej obcy*, wydany w 1924 r., w których udokumentował doświadczenie bezrobocia i głodu, jakie stało się udziałem pokolenia I wojny światowej.

-
- 1 W 2009 r. Instytut Center for Global Development przedstawił wynik rankingu – *Zaangażowanie na rzecz rozwoju*. W ramach tego zestawienia przeanalizowano politykę 22 najbogatszych państw pod kątem tego, w jakim stopniu sprzyja ona rozwojowi krajów najbiedniejszych. Szwecja w tym zestawieniu zajmuje pierwsze miejsce. Autorzy raportu odnotowują następujące pozytywne aspekty szwedzkiej polityki rozwojowej: „Szwedzki program pomocy zagranicznej jest jednym z najlepszych na świecie, zarówno pod względem ilościowym (przy uwzględnieniu rozmiarów państwa), jak i jakościowym. W sytuacjach katastrof humanitarnych Szwecja bierze na siebie znaczną część ciężaru w postaci przyjmowania uchodźców. Kraj ten ma również jeden z najniższych poziomów emisji gazów cieplarnianych. Ponadto rząd Szwecji realizuje przede wszystkim kilka dużych projektów pomocowych, a ponadto nie uzależnia udzielania pomocy rozwojowej od przeznaczania przekazanych środków na zakup szwedzkich dóbr i usług (co jest dość często spotykaną praktyką w zakresie polityki rozwojowej)” [zob. Penkala 2010: 127; także 132, 134].
 - 2 Swoją drogą to swoisty paradoks, że w kraju, w którym jednym z najbardziej uznanych pisarzy jest mizogin i przeciwnik emancypacji kobiet (delikatnie rzecz ujmując), za jakiego uważany był Strindberg, w końcu doszło do takiego równouprawnienia i emancypacji kobiet.

Przyglądając się z kolei literaturze szwedzkiej połowy lat siedemdziesiątych XX w., zauważymy, że coraz częściej twórcy sięgają po aktualne tematy polityczne, społeczne i ideologiczne, dotyczące nie tyle bezpośrednio rzeczywistości szwedzkiej, ile bardziej odnoszące się do zapalnych miejsc na świecie, wojny w Wietnamie czy problemów Trzeciego Świata [Krysztofiak 2000: 183]. W tym okresie od literatury żądano właśnie włączenia się do rozwiązywania spraw społecznych, moralno-religijnych, narodowych i politycznych [Piotrowska 2006: 202].

Jak zauważa Justyna Czechowska, również w ciągu ostatnich lat powstało w tym kraju stosunkowo wiele książek, głównie autorstwa młodych pisarzy, które poruszają problem wielokulturowości, migracji do Szwecji, a co za tym idzie – problem próby asymilacji „nowych Szwedów”³.

Tendencje społeczne obecne są również w sztuce filmowej tego kraju, nawet najwcześniejszego okresu. Wystarczy wspomnieć choćby filmy Victora Sjoströma, takie jak *Ingeborga Holm* z 1913 r. czy *Furman śmierci* z 1921 r. Film w Szwecji prawie od samego początku swego istnienia był bardzo popularną formą wypowiedzi i zyskał wysoki status kulturalny, na co częściowo wpłynęła właśnie pozycja literackich oryginałów. Dziś krytycy filmowi, próbując scharakteryzować szwedzkie kino, często piszą, że jest ono czymś w rodzaju realistycznej konwencji w europejskim stylu, połączonej z wyraźnym zaangażowaniem społecznym, a także pewną bezpardonowością w ukazywaniu stosunków damsko-męskich, od czasów Bergmanowskiego *Lata z Moniką* [1952], a może jeszcze wcześniej określanej mianem „szwedzkiego grzechu” [Tercjak 2009: 82].

Nawet sztuka popularna, której celem jest przede wszystkim dostarczenie widzowi rozrywki, przesiąknięta jest często ostrą krytyką społeczną, co widać szczególnie w słynnym i bardzo popularnym ostatnimi czasy „szwedzkim kryminale”, zarówno w jego literackiej, jak i filmowej formie. Przyglądając się bliżej temu fenomenowi ostatnich czasów, wydaje się, że gatunek ten służy autorom do obnażania wypartych gdzieś głęboko, wstydliwych cech społeczeństwa tego kraju, o którym przecież tak często mówi się w kontekście równouprawnienia, egalitaryzmu, otwartości na imigrantów, sukcesu szwedzkiego modelu państwa. Oglądając czy czytając szwedzkie kryminały, widz dochodzi do wniosku, że słynne i podziwiane przez świat państwo opiekuńcze zaczyna się chwiać w posadach, rozpada się również mit Szwecji jako miejsca tolerancji, schronienia dla tych, którzy

3 http://badanialiterackie.pl/zaangazowana/Literatura_035-040.pdf [19.11. 2012].

z różnych przyczyn musieli opuścić swoje ojczyzny. Bartosz Żurawiecki zwraca uwagę, że:

Kresem niewinności, brutalnym przebudzeniem ze złudzeń stało się niewyjaśnione do dzisiaj morderstwo premiera Olöfa Palme w roku 1986. Od tego czasu na wierzch wyłażą nieprzerwanie zepchnięte przedtem do ciemnego kąta społeczne i prywatne psychozy. Opinią publiczną wstrząsają doniesienia o korupcji, samowoli i bezkarności elit, wielkich przekrętach, handlu żywym towarem, przemocy wobec kobiet i dzieci [Żurawiecki 2009].

Tego przysłowiowego „trupa ukrytego w szafie” wyciągają na powierzchnię szwedzkie kryminały, zazwyczaj bardzo mocno zaangażowane w rzeczywistość polityczną, poczynając od takich twórców jak Maj Sjöwall czy Per Wahlöö, którzy na przestrzeni 10 lat stworzyli dziesięcioczęściową serię politycznych powieści kryminalnych, połączonych osobą bohatera – jest nim kierujący wydziałem zabójstw w sztokholmskiej policji Martin Beck.

Zmierzając ku czasom bardziej współczesnym, również u Stiga Larssona, autora słynnej trylogii *Millenium*, znajdujemy mnóstwo statystyk dających wyobrażenie o skali przemocy wobec kobiet, dzieci, imigrantów [Korolczuk 2010: 209]. Trylogia Larssona staje się w ten sposób krytyką społeczną; oparta na długoletnich badaniach, analizie społecznej sytuacji osób wykluczonych i na dziennikarskich doświadczeniach, jest oskarżeniem instytucji państwowych i międzynarodowych korporacji [Leszczyński 2010: 250].

Innym przykładem może być twórczość Henninga Mankella i jego seria o komisarzu Wallanderze, której kolejne części były przenoszone na ekran przez szwedzką telewizję w latach siedemdziesiątych. Cykl stał się na tyle popularny, że po latach stworzono dalsze losy policjanta z Ystad, oparte na oryginalnych scenariuszach. Przyglądając się szwedzkiemu serialowi *Wallander*⁴, dostrzeżemy bardzo wyraźnie zarysowane elementy krytyki szwedzkiego społeczeństwa, między innymi: problemu przemocy wobec kobiet (w odcinkach: *Wioskowy głupek*, *Mrok*, *Więzy krwi*, *Fotograf*, *Mastermind*, *Haracz*, *Wiolonczelistka*), wrogości wobec imigrantów (*Kontener*, *Afrykanin*, *Wioskowy głupek*, *Złodziej*), wykorzystywania seksualnego dzieci (*Sekta*, *Tajemnica*, *Wina*) czy handlu ludźmi (*Kontener*, *Świadek*).

W kręgu tej problematyki porusza się również szwedzki serial kryminalny *Komisarz Winter* z 2010 r. (na podstawie książek Åke Edwardsona).

4 Przeanalizowałem jedynie dwa pierwsze sezony serialu *Wallander*, które zostały wydane w Polsce na DVD.

Tu fabuła osadzona jest na tle politycznej i społecznej rzeczywistości współczesnej Szwecji, której obywatele muszą mierzyć się z takimi zjawiskami, jak różnorodność kulturowa i grupy imigrantów (odcinek *Najpiękniejsza kraina*, cz. 1 i 2) czy gwałt i przemoc wobec kobiet (*Ostatnia zima*, cz. 1 i 2; *Pokój nr 10*, cz. 1 i 2; *Prawie umarły*, cz. 1 i 2)⁵.

Obok krótkiej charakterystyki szwedzkiej produkcji filmowej i telewizyjnej, w tym miejscu warto przywołać jeszcze pewną symptomatyczną cechę szwedzkiej prasy. Otóż posiada ona łatwo zauważalną skłonność do naprawy świata. Bardzo wyraźnie cechę tę opisuje Maciej Zaremba [za: Błęadowska, Wiśniewska 2010: 294]: „Szwedzką publicystykę przenika chęć moralizowania. Dziennikarzom się wydaje, nawet jeśli się do tego nie przyznają, że ich zadaniem jest pokazywać, kto jest dobry, a kto zły, i stanąć po tej słusznej stronie”. Taki sposób myślenia, w moim mniemaniu, jest bardzo zbieżny z treściami, jakie umieszczają w swoich dziełach omawiani przeze mnie szwedzcy reżyserzy: Roy Andersson, Lukas Moodysson, Pål Holender, Palle Torsson.

„Nie łatwo jest być człowiekiem”

Roy Andersson nakręcił do tej pory tylko pięć filmów pełnometrażowych, ale każdemu z nich poświęcił wiele czasu, realizując jednocześnie filmy krótkometrażowe oraz reklamowe (ok. 400 produkcji), często wypowiadając się też jako krytyk filmowy [Pallas 2009: 60].

Tworząc filmy krótkometrażowe, kształtował swój styl i doskonalił warsztat. Zrealizował między innymi takie obrazy, jak: *Sobota, 5 października* [1969], *Ziemia jest wspaniała* [1991] oraz *Coś się stało* [1993]. W tych dwóch ostatnich produkcjach wyłania się temat, który powróci później w jego filmach pełnometrażowych – bezdusznego społeczeństwa, coraz bardziej znieczulonego na ludzką krzywdę [Pallas 2009]. U Anderssona problem ten szczególnie widać w najdrastyczniejszej scenie filmu *Coś się stało*, którego akcja toczy się w trakcie II wojny światowej. Obserwujemy w niej, jak żołnierze w czarnych mundurach wrzucają wielkie bloki lodowe do niedużego basenu z nagim mężczyzną w środku. W tle tych brutalnych czynności słyszymy zaś popularną szwedzką piosenkę z 1943 r. Poprzez ta-

5 Wymieniłem w tym miejscu tylko trzy, najpopularniejsze ostatnio serie kryminalne szwedzkiej produkcji. Takich przykładów jest znacznie więcej, jak choćby serial *Van Veteeren* z 2005 r. czy *Inspektor Irene Huss* z 2007 r.

kie połączenie obrazu z dźwiękiem reżyser zdaje się mówić: To tego słuchali Szwedzi, kiedy właśnie to działo się w Europie [Pallas 2009].

Pierwszym filmem pełnometrażowym po dwudziestopięcioletniej przerwie Anderssona było dzieło *Pieśni z II piętra* [2000]. Film ten składa się z 46 scen kręconych statyczną kamerą, często pełnych czarnego, absurdałnego humoru. Jego bohaterami są starzy, często otyli i trupio bladzi ludzie, którzy filmowani są w zastygłych, somnambulicznych pozach. Z tych portretów wyłania się obraz Szwecji, jako kraju zamieszkałego przez wyprane z emocji, nieruchome manekiny. Wszystko jest zimne, szare i blade. Ulice są albo puste, albo wypełnione stojącymi w korkach samochodami, które dołączają do panującego w tym świecie bezruchu. Ludzie filmowani są we wnętrzach swoich szarych, pustych domów bądź na korytarzach i w salach przeróżnych instytucji, ograniczających człowieka swoimi zimnymi ścianami. Świat ten jest do bólu trywialny i nie ma w nim miejsca na jakiegokolwiek emocje. Nawet magik w trakcie swego występu przecina piłą jednego z widzów, bo nie ma tu miejsca na magię, jest tylko ciężka i wyprana z uczuć codzienność. Dlatego w pustej kawiarni z ust jednego z bohaterów pada kwestia: „Nie łatwo jest być człowiekiem”. Szczególnie, że największym zagrożeniem wydaje się drugi człowiek bądź bezduszne instytucje. W jednej ze scen widzimy, jak imigrant zostaje brutalnie wyrzucony na ulicę i pobity, tylko za to, że szukał Svenssona⁶. W kolejnej scenie, która rozgrywa się na krawędzi skalistego urwiska, widzimy jak instytucje społeczne uosabiane między innymi przez duchownych i ministrów, obserwują strącanie dziecka w przepaść, co tylko podkreśla ich całkowitą obojętność wobec drugiego człowieka.

Poprzez przedstawienie takiej wizji świata szwedzki reżyser zdaje się krzyknąć do swoich rodaków: Obudźcie się wreszcie! Spójrzcie na drugiego człowieka, on jest obok was! Zaczniście ze sobą rozmawiać, nie zachowujcie się jak wyprane z emocji manekiny, bo ten świat będzie umierał, tak jak ten przedstawiony w filmie.

Do ciebie człowieku [2007] to kolejny film Anderssona, w którym albo bardzo grubi, albo bardzo chudzi mieszkańcy Szwecji (postacie w większości grane przez naturšczyków), są przedstawieni jako spełnieni obywatele kraju, w którym niczego nie brakuje. Przyzwyczajeni do dobrobytu, tracą jednak umiejętność odczuwania radości z tego właśnie powodu, że wszystko już posiadają. Szczególnie wymowna jest ostatnia scena, w której

6 Typowo szwedzkie nazwisko, jak w Polsce Kowalski.

nad miasto, przy dźwiękach muzyki gospel, nadlatują bombowce z II wojny światowej. Scenę tę możemy interpretować w ten sposób, że chociaż historia tak wiele Szwecji oszczędziła, Szwedzi nie potrafią z tego wyciągnąć wniosków i po prostu cieszyć się tym, co mają.

Andersson w swoich filmach rzadko sięga po zawodowych aktorów, preferując amatorów, których często znajduje gdzieś na ulicy, w pociągu, tramwaju czy kawiarni i zaprasza do udziału w swoich filmach. Lubi również długie, statyczne ujęcia, w których akcja dzieje się w czasie rzeczywistym. Taki sposób postępowania sprawia, że wykreowana rzeczywistość staje się bliższa tej prawdziwej, przez co krytyka społeczna zawarta w dziełach Anderssona może wybrzmieć w jeszcze bardziej doniosły sposób.

Od *Lilji 4-ever* do *Mamuta*

Innym szwedzkim reżyserem, o którym chcę wspomnieć, jest namaszczony na następcę przez samego Bergmana, Lukas Moodysson. W kontekście jego twórczości chciałbym zwrócić uwagę przede wszystkim na cztery wyreżyserowane przez niego filmy: *Lila 4-ever* [2002], *Dziura w sercu* [2004], *Container* [2006] i *Mamut* [2009].

Lilja 4-ever to film oparty na prawdziwej historii litewskiej dziewczynki, ofiary *traffickingu*. Film wzbudził bardzo żywe reakcje w Szwecji, do której trafia wiele ofiar tego zbrodniczego procederu. Został nawet pokazany w szwedzkim parlamencie, a także w wielu innych krajach, jako film edukacyjny (był dystrybuowany również przez oddziały UN w Mołdawii). Rozpętał debatę medialną, oglądała go także większość uczniów szkół podstawowych. Z myślą o nich opracowano towarzyszący filmowi materiał dydaktyczny, mogący posłużyć za punkt wyjścia do dyskusji w klasie [Pallas 2009].

W filmie tym Moodysson krytykuje ciche przyzwolenie szwedzkich obywateli na napływ młodych prostytuttek ze Wschodu oraz brak jakichkolwiek działań, które mogłyby temu zapobiec. Taką nieczułość szwedzkiego społeczeństwa widzimy szczególnie w scenie, gdy Lilja jest prowadzona pod rękę przez swego szwedzkiego oprawcę (notabene gra go Polak) w sklepie, w którym jest pełno ludzi. Nikt jednak nie reaguje na agresywne zachowanie mężczyzny, kasjerka z uśmiechem przyjmuje od niego pieniądze i pozwala mu odejść z przestraszoną, nastoletnią dziewczyną.

Jak zauważa Anita Piotrowska, „film ten jest dziełem niemal politycznym, oskarżającym szwedzkie społeczeństwo dobrobytu o eksploatację bie-

dy” [Piotrowska 2003: 21], a także, mimo wszystko, o panujące tam nadal nierówności społeczne. Należy zauważyć, że chociaż równouprawnienie w Szwecji zaszło znacznie dalej niż w pozostałej części świata, wciąż jest to kraj, w którym kobiety zarabiają mniej niż mężczyźni, niedostępne są im również, w takim samym stopniu jak mężczyznom, najlepiej płatne prace. Jednak najbardziej wstydlivym problemem, z którym boryka się Szwecja jest właśnie przemoc wobec kobiet, w tym przemoc seksualna. Około 25 tysięcy kobiet rocznie pada ofiarą przemocy, a średnio 16 kobiet co roku ginie z tego powodu [Korolczuk 2010: 207]. Ponadto, wiele kobiet wstydzi się mówić o doświadczanej przemocy, myśląc: „Skoro Szwecja jest jednym z najbardziej równościowych krajów na świecie, a mimo to stałam się ofiarą przemocy, to ze mną musi być coś nie tak” [Korolczuk 2010: 208].

Kobieta jest także jedną z głównych bohaterek filmu *Dziura w sercu*. To film na poły eksperymentalny, który można umiejscowić gdzieś pomiędzy kinem amatorskim, *reality show*, dokumentem a filmem fabularnym czy artystycznym. Bohaterami filmu są cztery osoby zamknięte w podmiejskim mieszkaniu Rickarda, który mieszka wraz z nastoletnim synem Erikiem i zajmuje się kręceniem amatorskich filmów pornograficznych.

„Trzęsąca się” kamera obserwuje, jak postaci gołą się w miejscach intymnych, jedzą, grają w gry, uprawiają seks, rozmawiają, wymiotują czy kłócą się, co jest od czasu do czasu przerywane wmontowanymi obrazami z operacji warg sromowych. Z tych męczących i trudnych do oglądania obrazów wyziera wizerunek społeczeństwa o władniętego kultem pięknego, młodego, wymodelowanego ciała. Wszystkie te nieprzyjemne w oglądaniu elementy służą wyeksponowaniu jednego z głównych tematów filmu – duchowej i egzystencjalnej pustki. Ludzie w tym filmie są zredukowani do swojej cielesności, która jest źródłem ograniczeń, a trzymając duszę na łańcuchu, budzi jedynie cierpienie, bo człowiek już dawno przestał umieć rozmawiać z drugim człowiekiem, zostały tylko nieme ciała.

W kręgu sztuki wideo plasuje się również kolejna produkcja Moodyssona, nosząca tytuł *Container*⁷. Tym razem przez godzinę i dziesięć minut oglądamy ziarniste, czarno-białe, często niedoświetlone zdjęcia, które są

7 Film ten pokazywano między innymi w jednej ze sztokholmskich galerii, w sali, która specjalnie na tę okazję została wypełniona śmieciami z planu filmowego. Funkcjonuje on również jako swego rodzaju wideoinstalacja pod nazwą *Inside the Head of Lukas Moodysson: The Container Crypt*, która pokazywana jest między innymi w ICA (*Institute of Contemporary Art*) w Londynie oraz w Danii i Szwecji, co z pewnością poszerza możliwości odbioru i interpretacji tego dzieła.

czymś w rodzaju obrazowego zapisu strumienia świadomości głównego bohatera/bohaterki. Bardzo ważna jest w tym przypadku sama treść monologu. Początkowo może się wydawać, że jest to zlepek połączonych ze sobą w zupełnie bezsensowny sposób przypadkowych wydarzeń, dotyczących życia celebrytów, wybuchu elektrowni w Czarnobylu czy kryzysu w Sudanie. Moodysson przyrównuje jednak ten monolog do nadmiaru komunikatów, które codziennie wylewają się z mediów na każdego z nas. Zastanawia się nad tym, czy rzeczywiście wszyscy dokonujemy selekcji informacji, które są do nas kierowane i co się dzieje z ludźmi, którzy nie mają odpowiedniego mechanizmu obronnego i nie potrafią wybrać z zalewu komunikatów tego, co naprawdę jest dla nich ważne.

Lukas Moodysson, podobnie jak Lars von Trier, przeszedł religijną konwersję i często właśnie tym faktem tłumaczył to, że jego kolejne filmy stały się coraz mroczniejsze i trudniejsze w odbiorze. Oddziaływanie tego rodzaju filmów przyrównuje do zachowania Szwedów, jakie miało miejsce po zatonięciu promu „Estonia”, kiedy w katastrofie zginęło 800 osób. Nagle w coraz bardziej laicyzującej się Szwecji zapełniły się kościoły. Zostało to, według niego, spowodowane pewnego rodzaju skrajnym przeżyciem, jakiego doznali Szwedzi. Uważa on, że kiedy nasze życie znajduje się na krawędzi, tak jak w przypadku tej katastrofy, potrzebujemy wiary, by znów wrócić do normalności. Dlatego jako reżyser chce kręcić właśnie takie filmy, które są na krawędzi naszej emocjonalnej percepcji, byśmy jako widzowie odkryli siebie na nowo.

Jednak w przypadku swego następnego filmu zdecydował się na inną strategię. W ten sposób powstał *Mamut*, najdroższa produkcja w historii szwedzkiego kina, z udziałem hollywoodzkich gwiazd: Gaela Garcii Bernala i Michelle Williams. Mimo znaczących różnic związanych z kosztowną produkcją, pojawia się w nim podobna, a nawet jeszcze ostrzejsza krytyka społeczna. Tym razem Moodysson mierzy się z problematyką globalizacji i konsumpcjonizmu współczesnych społeczeństw.

Film zaczyna się od wspólnej zabawy w jednym z ogromnych nowojorskich apartamentów, w której uczestniczą Ellen, Leo i ich ośmioletnia córka Jackie. W trakcie zabawy w tle słyszymy jednak złowieszczą muzykę, która zwiastuje rychły koniec rodzinnego szczęścia. Leo jest twórcą kultowego portalu internetowego poświęconego grom, dzięki czemu wzbogacił się bardzo szybko. Ellen jest ciągle zapracowanym chirurgiem. W związku z tym ich dzieckiem zajmuje się filipińska opiekunka Gloria, która zostawiła w swoim kraju dwójkę tęskniących za nią synów. Rodzice

zupełnie nie mają czasu dla Jackie: ojciec wyjeżdża do Tajlandii, aby podpisać wielomilionowy kontrakt, a matka wracając z nocnych dyżurów, najczęściej mija się z córką w windzie, gdy ta idzie do szkoły.

Moodysson poddaje krytyce rozrzutność społeczeństwa kapitalistycznego, zbytnie poświęcanie się pracy i brak czasu na bycie z rodziną. Rodzina Ellen jest bardzo bogata, mieszka na najwyższym piętrze w rozległym, świetnie wyposażonym apartamencie, lodówka pęka w szwach od produktów, które się w niej znajdują⁸. Gdy Leo w Bangkoku chce kupić prezent żonie, nie musi się zastanawiać, który jedwab ma wybrać, stać go, więc bierze wszystkie, które mu się podobają. Moodysson pokazuje w tym przypadku, że jeżeli nasze społeczeństwa dalej będą konsumować dobra w tak zawrotnym tempie, to wyginieemy jak tytułowe mamuty, a ktoś kiedyś z naszych kości zrobi piękny, drogi długopis, taki jak ten, który Leo otrzymał od swego współpracownika⁹. Te drogie i wymyślne prezenty przewijają się przez całą fabułę filmu, jednak są niczym wobec braku drugiej osoby. Matka, która ma wyrzuty sumienia, że spędza mało czasu z własną córką, kupuje jej w nagrodę najdroższy teleskop. Jackie bawi się nim tylko przez chwilę, bo woli spędzić czas z opiekunką, która ma jej do zaproponowania coś, czego nie dają jej rodzice – czas. Z kolei Gloria, dręczona wyrzutami sumienia, że nie jest z własnymi dziećmi, kupuje im w Nowym Jorku piłkę do koszykówki, jak się zresztą okazuje wyprodukowaną na jej rodzinnych Filipinach. Ten gest tylko na moment ucisza jednak wyrzuty sumienia związane z opuszczeniem dzieci, zresztą nie z własnej woli, lecz w celu poprawienia sytuacji finansowej rodziny.

Moodysson bardzo wyraźnie, na zasadzie kontrastu, zderza ze sobą dwa światy: świat Jackie – Nowy Jork i biedne Filipiny, gdzie żyją dzieci Glorii. Jackie może zostać kim chce, jak mówi jej Ellen, bo należy do populacji 20% ludzi, którym się poszczęściło i żyją w bogatszej części świata. Filipiny to z kolei biedny, pełen niedokończonych budynków kraj, w którym brakuje niemal wszystkiego, ludzie tłoczą się na małej przestrzeni, by jakoś

8 Moodysson bardzo często podkreśla ten przesyt poprzez kontrastowe zestawienia dwóch światów: Ameryki i Filipin. Widzimy to w scenie, w której Gloria, w Ameryce, sprząta wieczorem naczynia, wkładając je do zmywarki w bogato urządzonej kuchni, a następnie, po montażowym cięciu, obserwujemy matkę Glorii na Filipinach, w ciasnej, ubogiej kuchni, gdy zmywa naczynia w zlewie. Reżyser często używa także pomostu dźwiękowego, łącząc ze sobą różne „światy”, w których przebywają bohaterowie filmu.

9 Ten sam długopis, wart 3000 dolarów, został później sprzedany w Tajlandii przez nieświadomą jego wartości dziewczynę za ok. 30 dolarów.

przeżyć z dnia na dzień, a dzieci z najbiedniejszych rodzin są zmuszane do ciężkiej pracy na śmietniskach. Szczęśliwi wydają się tam być tylko turyści z Zachodu, którzy zostawiają pieniądze w licznych, tandetnych barach, domach publicznych, bądź płacą dzieciom za usługi seksualne. I znów miejsce urodzenia determinuje losy dzieci, tak jak w filmie *Lilja 4-ever*, którego bohaterka urodziła się w tym samym dniu, co Britney Spears, ale w miejscu, w którym nie ma szans na prowadzenie normalnego życia, nie mówiąc już o realizowaniu swoich pasji.

Trafficking, seksualne wykorzystywanie nieletnich, nadmierna konsumpcja, skupianie się na sferze cielesnej, a nie duchowej, nadmiar medialnych komunikatów, pracoholizm, rozbite rodziny – to problemy, z jakimi zmagają się współczesny świat, a które wyciąga na powierzchnię, za pomocą swoich filmów Lukas Moodysson. Niektóre z nich, jak problem *traffickingu* w przypadku filmu *Lila 4-ever*, rzeczywiście wywołały debatę społeczną. Inne nie miały może takiego rezonansu, ale jedno jest pewne – trudno jest obok nich przejść obojętnie i nie zastanowić się choć przez moment nad tym, co próbuje nam powiedzieć o współczesności ten szwedzki następcza Bergmana.

„Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?”

W 2001 r. szwedzki artysta Palle Torsson stworzył film *Pippi Examples*, zmontowany z fragmentów kultowego serialu o Pippi nakręconego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym dwudziestopięciominutowym filmie postać Pippi ukazano w sposób pełen seksualnych podtekstów: „Zestawia się ze sobą sceny, w których widać odsłoniętą nogę nieletniej, z ujęciami pokazującymi jej zielone majtki” – pisał o montażu Jacek Borkowski [za: Murzynowska 2007: 53]. Film ten okazał się bardzo kontrowersyjny i wzbudził w mediach gorącą dyskusję, prowokując do zabrania głosu samą Astrid Lindgren, która na łamach prasy pytała: „Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?”, a dojrzała już aktorka Inger Nilsson, która za młodu wcieliła się w postać głównej bohaterki, powiedziała, że film jest „brudny, odrażający i graniczy z pedofilią” [za: Murzynowska 2007: 53]. Po medialnej debacie Telewizja Szwedzka i Szwedzki Instytut Filmowy, podając sprawę do sądu, doprowadziły do tego, że film oceniono i w końcu uznano za nielegalny. Wkrótce podjęto także decyzję, aby zniszczyć wszystkie taśmy z kontrowersyjnym nagraniem.

Z jednej strony Torsson zaszokował publiczność, przedstawiając ikonę dzieciństwa w kontekście seksualnym, z drugiej – jego celem nie było tylko wywołanie skandalu, chciał zwrócić uwagę widzów na to, w jaki sposób „publiczne oko telewizora”, wpatrujące się w ekran telewizyjny, uległo od lat siedemdziesiątych „zseksualizowaniu”¹⁰. Oto pewne obrazy, pokazane trzydzieści lat temu były jeszcze czymś normalnym, podczas gdy dzisiaj trudno pozbawić je seksualnych konotacji¹¹. Dzieje się tak dlatego, że to, co można by uważać za seksualnie niewinne, zmienia się z czasem i zależy od punktu widzenia osoby patrzącej na obraz albo czytającej tekst. Niewinność dzieciństwa jest w wielkiej mierze zależna od sposobu, w jaki przygląda się jej oko dorosłego widza. Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przypomnieć zachowania głównego bohatera *Lolity* Vladimira Nabokowa [2002], Humberta, dla którego każde niemal zachowanie dwunastoletniej dziewczynki posiadało kontekst erotyczny.

Reżyser, poprzez wyrwanie szwedzkiej ikony, jaką jest Pippi Langstrump, z „naturalnego” kontekstu i przeniesienie w inny, próbuje powiedzieć nam coś bardzo ważnego o naszych czasach, o mediach, z których czerpiemy wiedzę, o otaczającej nas rzeczywistości oraz o zmianie jakiej uległ nasz sposób postrzegania świata. Moim zdaniem to bardzo dużo jak na jeden, skromny, eksperymentalny film.

Buy Bye Beauty

Kolejnym przykładem, który chcę przywołać na poparcie postawionej przeze mnie tezy o zaangażowaniu społecznym szwedzkiego kina, jest film *Buy Bye Beauty* [2001] zrealizowany przez szwedzkiego reżysera i performerę PÅla Hollendra. Film opowiada o łotewskim przemyśle seksualnym i jest przepełniony wywiadami ze szwedzkimi biznesmenami i sexturystami, którzy jadą na Łotwę, by korzystać z usług tamtejszych prostytutek. I choć reżyser tłumaczył, że film jest o Szwedach i dla Szwedów, wywołał nim nie lada kontrowersje zarówno w Szwecji¹², jak i na Łotwie. A u pod-

10 <http://www.palletorsson.com/pippi.php> [27.11.2011].

11 Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przytoczyć obrazy Alicji i innych dzieci opublikowane za życia Lewisa Carolla, które w czasach mu współczesnych nie wywoływały żadnych „podejrzeń”. Dzisiaj jednak są problematyczne i budzą wątpliwości.

12 Początkowo przyjęcie filmu w Szwecji było bardzo negatywne i przez pierwsze tygodnie, po wywiadzie udzielonym przez reżysera dla gazety „Dagens Nyheter”, pod jego adresem padały same inwektywy. Zarzuty dotyczyły oczywiście tego, że korzystał on z usług prostytutek za pieniądze

stawy tego zamieszania leżały, jak się zdaje, dwie przyczyny. Po pierwsze, reżyser jako narrator stwierdza, że odsetek łotewskich kobiet uprawiających nierząd wynosi aż 40%. Po drugie, on sam, za pieniądze otrzymane od Szwedzkiego Instytutu Filmowego korzystał z usług prostytutek, co zarejestrował i zamieścił w swoim filmie¹³.

Hollender opublikował na swojej stronie internetowej długi wywiad, w którym przedstawił inspiracje, jakie legły u podstaw powstania filmu¹⁴. Z wywiadu tego możemy się dowiedzieć, że na początku interesowało go przede wszystkim unaocznienie tego, że filmowiec zawsze wykorzystuje osoby, które znajdują się przed kamerą i które mają zachowywać się tak, jak chce reżyser. Początkowo pomysł filmu koncentrował się zatem nie tyle na łotewskich prostytutkach, ile na zależności między artystą a medium. Kolejnym argumentem Hollendra było to, że chciał on pokazać, jak bogaci wykorzystują biedniejszych (Łotwa była wtedy tuż przed wstąpieniem do UE i dostała spory zastrzyk finansowy z unijnych funduszy). Trzeci argument na rzecz obrony filmu był związany z jego wcześniejszym dziełem zatytułowanym *Pelle Polis* [2000], które opowiadało o homoseksualnym policjancie o pedofilskich skłonnościach, a ponieważ jego bohater został przyjęty bardzo negatywnie, reżyser postanowił nakręcić film o heteroseksualnych mężczyznach, by pokazać, że oni też są zdolni do wykroczeń seksualnych. Generalnie wywiad ten, chociaż jest anonsonowany jako przeprowadzony przez łotewską studentkę, przypomina raczej słynny wywiad Ernesta Riffe z Ingmarem Bergmanem, w którym to Bergman, podszywając się pod dziennikarza, rozmawiał sam ze sobą, tłumacząc zawilości swojej sztuki filmowej. W tym przypadku Hollender zdaje się tłumaczyć opinii publicznej z powstania swego filmu.

szwedzkiego podatnika. Film pojawił się również w szwedzkiej telewizji, na kanale TV3. Hollender nie chciał go pokazywać w innych stacjach, bo te proponowały, by pokazać tylko kilka ostatnich minut filmu zawierających sceny seksu. Po projekcji stosunek głosów negatywnych do pozytywnych wobec filmu Hollendra wynosił 90 do 10. Jednak kilka tygodni później zmienił się na 15 do 85 na rzecz pozytywnych komentarzy. Z czasem film wywołał w Szwecji bardzo ważną debatę na temat prostytucji, ale też Łotwy, o którym to kraju, jak się okazało, mieszkańcy Szwecji nie wiedzieli prawie nic, mimo bliskiego położenia geograficznego.

13 Przed rozpoczęciem zdjęć reżyser zapoznawał wszystkich uczestników filmu z głównymi założeniami projektu. Dawał im także do przeczytania dokument, w którym przedstawiał swoje zamiary jako filmowca wobec filmowanych osób. Znajdowały się tam również wyjaśnienia dotyczące przewidzianych scen seksu, między innymi czasu trwania i sposobu filmowania [Interview on... 2006].

14 <http://www.hollender.se> [15.12.2015].

To, co jest interesujące z punktu widzenia tego artykułu, to nie tylko krytyka społeczna zawarta w tym dziele, ale też sposób w jaki reżyser do niej doprowadza, a więc to jak postępuje, by wysłać do społeczeństwa swój komunikat. By znaleźć potwierdzenie dla stawianych przez siebie tez, uprawia seks z łotewskimi prostytutkami. By wywołać publiczną debatę, zachowuje się dokładnie w taki sam sposób, jaki krytykuje w swoim filmie. Film rzeczywiście wywołał debatę, z tym że większą na Łotwie niż w Szwecji. Prezydent Łotwy nazwała film polityczną propagandą, premier tego kraju żądał wytoczenia procesu autorom, a prokurator generalny Łotwy ogłosił zakaz wjazdu Hollendra na terytorium tego bałtyckiego państwa.

Odnosząc się do filmu Hollendra, należy zauważyć, że w Szwecji korzystanie z usług prostitutek jest od niedawna zabronione¹⁵. Warto się jednak zastanowić czy zakaz ten rzeczywiście rozwiązuje problem prostytucji, czy może raczej przyczynia się do zapełniania promów do Polski/Łotwy/Litwy/Estonii? Być może decyzja o zakazie prostytucji uciszyła niejedno szwedzkie sumienie, a może jedynie spowodowała przesunięcie akcentów – nie mogąc kupić fizycznej miłości w swoim kraju, Szwedzi jadą tam, gdzie mogą to zrobić. Myślę, że o takich właśnie problemach opowiada film Hollendra, który przyczynił się do dyskusji na temat problemu prostytucji, a przecież wszelkie, potencjalne zmiany zaczynają się właśnie od rozmowy. W tym przypadku pretekst do jej podjęcia stworzył właśnie film *Buy Bye Beauty*.

Lisbeth Salander na ratunek

Na koniec chciałbym powrócić do wątku, który zasygnalizowałem na wstępie, a mianowicie do faktu, że Szwecja, a szerzej cała Skandynawia, jest ojczyzną zaangażowanej społecznie powieści kryminalnej. Obecnie, głównie za sprawą trylogii *Millennium* Stiega Larssona, powieść kryminalna zyskuje nowy status. Jest nie tylko rozrywką, ale staje się też punktem, z którego autor często broni tych, którzy takiej obrony ze wszech miar potrzebują. Stieg Larsson na przykład bardzo często w swoich powieściach upominał się o prawa kobiet oraz tzw. niewidzialnych: imigrantów, sprzą-

15 Szwedzkie prawo od 1999 r. karze tych, którzy płacą za seks oraz tych, którzy organizują świadczenie takich usług – właściciele domów publicznych, agencji towarzyskich itp. Natomiast prostytutki nie podlegają karze, w świetle prawa są ofiarami.

taczek, prostytutek. Przemoc wobec takich osób jest wyjątkowo łatwa i okrutna, bo nikt nie zauważa ich zniknięcia, nikogo ich los nie obchodzi.

Za tego typu literaturą idzie kino, w którym wątki kryminalne również są jedynie pretekstem do opowiedzenia historii o cierpieniu, niesprawiedliwości i, niejednokrotnie, bodźcem do rozpoczęcia, dzięki rosnącej popularności gatunku, publicznej debaty i działań na rzecz społecznej zmiany.

Trylogia *Millenium* jest także wielkim hitem szwedzkiego przemysłu filmowego ostatnich lat. W kontekście podjętych w tym artykule rozważań, warto zwrócić uwagę na główną bohaterkę tej trylogii – postać Lisbeth Salander. Sam Stieg Larsson określił Salander jako Pippi Langstrump XXI w. [Kapela 2010: 241]. Obie filmowe bohaterki, za swoimi literackimi pierwowzorami, były przez swoje otoczenie społeczne skazane na stygmatyzację i wykluczenie¹⁶. Pomimo, że od powstania pierwszej książki o Pippi Langstrump i jej filmowej adaptacji, minęło już tyle lat, osoby nieprzystosowane społecznie, w jakiś sposób odbiegające od normy, które nie są zagrożeniem, ale walczą o swoje, są niezależne, nadal nie mogą żyć tak, jak chcą. Nie ma dla nich miejsca, zwłaszcza jeśli są kobietami. Przecież Lindgren, opisując idealny świat swoich dziecięcych bohaterów, w istocie ukrywała fakt, jak trudne było w tamtych czasach życie dzieci na prowincji.

Podobnie postępują dziś szwedzkie władze, zamiatając wiele niewygodnych faktów pod dywan. Na szczęście są jednak artyści, którzy mają odwagę, by tę ciemną stronę państwa opiekuńczego wyciągać na powierzchnię i mówić o tym w swojej sztuce. Z pewnością czasami przekraczają granice etyczne, jak zrobił to Pål Hollender, czy granice gustu, jak zrobił to Lukas Moodysson, ale moim zdaniem, to właśnie możliwość przekraczania owych granic doprowadziła do powstania takiej „hybrydy”, jaką jest postać Lisbeth Salander.

Trudno byłoby o taką postać w polskiej literaturze czy filmie. W naszym kręgu kulturowym taki typ bohaterki po prostu nie ma z czego powstać. W Szwecji natomiast, gdzie dopuszczalne są inne modele rodziny¹⁷ niż ko-

16 Tak jak nie mogła tam zostać młoda Lindgren, która z nieślubnym dzieckiem opuściła Sma-landię, aby zamieszkać w Sztokholmie. Nie chcąc być skazaną na stygmatyzację i wykluczenie, w „idyllicznej” wiejskiej wspólnotce mieszkać nie mogła.

17 Współcześnie rodzina jako podstawowa komórka społeczna przybiera w Szwecji różne postaci: 20% to rodziny niepełne, w których opiekę nad dziećmi sprawuje samotna matka lub ojciec, 19% par mających dzieci żyje w wolnym związku, co siódme szwedzkie dziecko wychowuje się w tzw. rodzinie mieszanej, czyli takiej, w której rodzic sprawujący prawną opiekę nad dzieckiem jest związany z nowym partnerem. Pary żyjące ze sobą pod jednym dachem określa się mianem *sambos* (od słowa *samboende*, czyli *wspólne zamieszkiwanie*). Konkubinat stanowi coś

bieta, męczyzna i dwójka dzieci, szybciej możemy znaleźć warunki do wykreowania takiej postaci, jak Lisbeth.

Myślę, że ten inny model społeczeństwa „produkuje” też inny typ artystów, którzy niczym papierek lakmusowy ukazują to, co dzieje się wokół nich, a ponieważ żyją we względnym dobrobycie (w czym pomaga im państwo), mogą brać w obronę tych, którzy są pokrzywdzeni, ale też z uwagą przyglądać się swemu państwu. To właśnie opisani przeze mnie autorzy pokazują, że pod powierzchnią skandynawskich, na pozór optymistycznych społeczeństw, snuje się jakiś niewytłumaczalny mrok, że tamtejsi biznesmeni, przemysłowcy, policjanci uwikłani są niekiedy w neonazistowskie ruchy, handel narkotykami czy żywym towarem. Poprzez naświetlanie pewnych problemów, chcą wywołać na ten temat dyskusję i zmieniać swój kraj, co niejednokrotnie im się udaje.

Kiedy analizujemy pod tym kątem fabuły literackie czy filmowe, pojawiają się oczywiście pytania: czy to Szwecja jest tak strasznym krajem, jak przedstawiają to wywodzący się stamtąd artyści, czy może tak jest wszędzie, ale tylko tam artyści mają odwagę, by o tym mówić w swoich dziełach? W mojej opinii, każda społeczność „chowa swego Fritzla w piwnicy”, ale tylko niektóre są na tyle dojrzałe, świadome i odważne, że potrafią wywoływać demony, które kryją się uśpione pod powłoką codzienności.

Bibliografia

- Błądowska M., Wiśniewska A. (2010), *Szwedzką publicystykę przenika chęć moralizowania*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Hutchings J. (2007), *Szwecja*, Insight Guides, Discovery Channel
- Interview on Buy Bye Beauty* (2006), http://www.hollender.se/05_text/bbbtext.htm [15.12.2015]
- Korolczuk E. (2010), *Równość płci – ideologia, utopia czy rzeczywistość?*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Krysztofiak M. (2000), *Przewodnik po literaturach skandynawskich*, Poznań
- Majmurek J. (2010), *Jajo węża w szafie. Bergman i Strindberg przeciw mieszczaństwu*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Murzynowska D. (2007), *Pippi w polskim dyskursie kulturowym*, Stockholm

w rodzaju instytucji społecznej i jest tak bardzo rozpowszechniony, że w 1988 r. rząd Szwecji uchwalił ustawę o parach żyjących w wolnych związkach. Około 45% małżeństw kończy się rozwodem.

- Nabokow V. (2002), *Lolita*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa
- Pallas H. (2009), *Nowe kino szwedzkie*, Kraków
- Penkala M. (2010), *Neutralność i prawa człowieka – filozofia szwedzkiej polityki międzynarodowej*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Piotrowska A. (2003), *Buntownik z wyboru*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51–52
- Piotrowska E. (2006), *Mysł filozoficzna Szwecji od mistycyzmu do radykalizmu*, Poznań
- Tercjak J. (2009), *(Nie)banalny prowokator – satyra, groteska i absurd w twórczości Roya Anderssona*, „Film na Świecie”, nr 406
- Żurawiecki B. (2009), *Ponowny potop szwedzki*, „Film”, nr 11

Filmografia

- Buy Bye Beauty*, reż. Pål Hollender (2001)
- Container*, reż. Lukas Moodysson (2006)
- Coś się stało*, reż. Roy Andersson (1993)
- Do ciebie człowieku*, reż. Roy Andersson (2007)
- Dziura w sercu*, reż. Lukas Moodysson (2004)
- Furman Śmierci*, reż. Victor Sjöström (1921)
- Ingeborga Holm*, reż. Victor Sjöström (1913)
- Lato z Moniką*, reż. Ingmar Bergman (1952)
- Lila 4-ever*, reż. Lukas Moodysson (2002)
- Mamut*, reż. Lukas Moodysson (2009)
- Millenium: Mężczyźni którzy nienawidzą kobiet*, reż. Niels Arden Oplev (2009)
- Pelle Polis*, reż. Pål Hollender (2000)
- Pieśni z II piętra*, reż. Roy Andersson (2000)
- Pippi Examples*, reż. Palle Torsson (2001)
- Sobota, 5 października*, reż. Roy Andersson (1969)
- Ziemia jest wspaniała*, reż. Roy Andersson (1991)

SUMMARY

**“Why was this done to my Pippi?”
– social involvement of Swedish films**

In the article I examine the modes of social involvement that are present in contemporary Swedish cinematography. In my opinion, many of the directors from this Scandinavian country are trying to include in their works the elements of social criticism. They also intend to inform, or to change the attitudes of their viewers. Problems that appear in these films are related, *inter alia*, to the questions of equality, globalization, multiculturalism, migration, emancipation of women, trafficking, and consumerism.

Keywords:

equality, migrants, social involvement, Sweden, Swedish film, women