

**My Svensson**  
(Uppsala)

**HETEROTOPIE I NIE-MIEJSCA W „CZEŚĆ TERESKA!”  
ROBERTA GLIŃSKIEGO I „LILJI 4-EVER”  
LUKASA MOODYSSONA**

**Abstract**

The aim of this paper is to analyse non-places and heterotopias in the films “Cześć Tereska!” (Poland, 2001, Robert Gliński) and “Lilja 4-ever” (Sweden, 2002, Lukas Moodysson). Drawing on the theories of French anthropologist Marc Augé and philosopher Michel Foucault, the author demonstrates that the lives of the protagonists revolve around the ghetto-like housing estates of apartment blocks and non-places of hypermodernity. At the same time, despite the surrounding bleakness and fatalism, the heroines manage to find “havens” which perform the functions of heterotopia, in the sense proposed by Michel Foucault. The significance of both places is ambivalent, which is demonstrated in the discussion.

**Key words**

heterotopia, supermodernity, non-places, film, Cześć Tereska!, Lilja 4-ever

„W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi na miejsce piratów”<sup>1</sup>.

Pierwsza scena w filmie szwedzkiego reżysera Lukasa Modyssona „Lilja 4-ever” (2002) ukazuje zdeorientowaną, zrozpaczoną młodą dziewczynę, nastolatkę, z posiniaczoną twarzą, biegnącą chodnikiem. Kamera śledzi jej wzrok skierowany w dół, ku szarej ziemi. W tle słychać piosenkę niemieckiego zespołu Rammstein „Mein Herz brennt” (Moje serce płonie), której przerażający tekst, pochodzący w swej początkowej postaci z niewinnego niemieckiego programu telewizyjnego dla dzieci pt. „Piaskowy Dziadek”, w wersji Rammsteina przybiera całkiem inny charakter: zamiast snu Piaskowy Dziadek przynosi dzieciom koszmary. Kamera skierowana jest na zachmurzone niebo, gdzie unosi się fabryczny dym i leci samotny ptak. Lilja mija stację benzynową i biegnie wzdłuż autostrady. Oprócz ruchu drogowego na szosie widać fabrykę, przydrożne tablice reklamowe i kilka bloków mieszkalnych. Dziewczyna rozgląda się dookoła, jakby szukając jakichś wskazówek. Odwraca się i biegnie z powrotem. Kamera ponownie filmuje niebo i dziewczyna wbiega na wiadukt. Tam zatrzymuje się, patrzy w dół, na asfalt i przesuwały się sznur samochodów. Ekran przechodzi w czernię.

„Lilja 4-ever” to film rozgrywający się na tle domów mieszkalnych, o których po polsku mówi się potocznie „blokowisko”, po czesku *panelák*, po serbsku *blokovi*, po angielsku *socialist housing projects*, a po szwedzku *betongföorten*, czyli betonowe przedmieście. Historia idei blokowiska wywodzi się od szwajcarskiego architekta Le Corbusiera (1887-1965), którego modernistyczne projekty budowlane zainspirowały powstanie szeroko zakrojonej produkcji prefabrykowanych domów wielorodzinnych. Charakterystyczna dla tych pomysłów była ich wyraźna intencja zerwania z burżuazyjną architekturą przeszłości i wiara w demokratyczną i postępową architekturę jako środek zmieniający społeczeństwo i jego życie codzienne.

Blokowisko jako szczególne miejsce akcji wydarzeń jest wspólne zarówno dla szwedzkiej „Lilji 4-ever”, jak i dla polskiego filmu „Cześć Tereska!”, który miał premierę zaledwie rok wcześniej, w 2001 r., czyli trochę ponad dekadę po upadku muru berlińskiego i zainicjowaniu w Polsce transformacji systemu politycznego i ekonomicznego. Oprócz miejsca akcji filmy te łączą również postacie ich głównych bohaterek – młodych dziewcząt. Ważnym podobieństwem narratologicznym jest także fatalizm wpływający na losy obu bohaterek.

<sup>1</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie* 6, 2005, s. 125.

Wstępna scena „Lilji 4-ever” sugeruje tragiczne zakończenie filmu. W filmie „Cześć Tereska!” jest podobna scena, chociaż nie aż tak dramatyczna.

„Cześć Tereska!” i „Lilja 4-ever” charakteryzują się całkowitym brakiem kulturowych lub narodowych punktów odniesienia. Życie bohaterów krąży wokół blokowisk i nie-miejsc hipernowoczesności (jak określiłby je francuski antropolog Marc Augé<sup>2</sup>). Jednocześnie, mimo otaczającej szarości i fatalizmu, protagonistki potrafią znaleźć miejsca „schronienia”, gdzie mogą odsłaniać swoje marzenia i pragnienia. Owe miejsca pełnią w ich życiu funkcję heterotopii, w rozumieniu Michela Foucaulta<sup>3</sup>.

Niniejszy tekst ma na celu uwydatnić rolę nie-miejsc i heterotopii w tych dwóch narracjach filmowych. Nie-miejsca nowoczesności – „maszyny do życia”, jak nazywał je Le Corbusier<sup>4</sup>, czyli prefabrykowane bloki wielorodzinne – współistnieją tutaj z nie-miejscami kapitalizmu, co sugeruje, że świat bohaterek obu filmów konstituują nie-miejsca, gdzie dziewczyny mieszkają, i nie-miejsca, które je otaczają. Oba rodzaje nie-miejsc są dwuznaczne, co zamierzam wykazać w dalszych częściach artykułu.

W książce „Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity” (Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności) Marc Augé pisze, że nie-miejsca to „jednak miara” naszej „epoki”<sup>5</sup>. Nie-miejsca są produktem hipernowoczesności, którą cechują trzy figury nadmiaru – nadmiar wydarzeniowy, nadmiar przestrzenny i nadmiar indywidualności. Augé porównuje nie-miejsca z miejscami antropologicznymi, używając opozycyjnych terminów takich jak „(za)mieszkanie” i „przemieszczanie”, skrzyżowanie bezkolizyjne i zwykłe skrzyżowanie, „blokowisko” i „pomnik”<sup>6</sup>. Jak twierdzi Augé – doświadczenie tych miejsc – w „samotnej indywidualności i nieludzkim przekazie” – nie miało jak dotąd precedensu w historii<sup>7</sup>.

## „CZEŚĆ TERESKA!”

Film „Cześć Tereska!” opisuje drogę młodej dziewczyny, Tereski, ku dojrzałości. Mieszka ona wraz z rodzicami i młodszą siostrą na tzw. blokowisku.

<sup>2</sup> M. Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, tłum. J. Howe, London-New York 2006 (wyd. oryg.: *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992).

<sup>3</sup> Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 117-125.

<sup>4</sup> W oryginale: *une machine à habiter* – zob. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1924, s. 73.

<sup>5</sup> M. Augé, *Non-Places*, s. 79, 109.

<sup>6</sup> *Ibidem*, tłum. R. Chymkowski, s. 107.

<sup>7</sup> *Ibidem*, tłum. R. Chymkowski, s. 117-118.

Tereska interesuje się modą i ma najprawdopodobniej talent artystyczny, ale nie udaje jej się dostać do upragnionej szkoły projektowania ubiorów i musi się zadowolić szkołą krawiecką. Tam spotyka dziewczyny, które od dawna już pozbawione iluzji co do własnej przyszłości, palą papierosy, piją alkohol i nawzajem się okradają. Po krótkim okresie niepewności Tereska przejmuje nawyki i obyczaje swoich nowych koleżanek. Jednocześnie sytuacja bytowa w rodzinie oraz alkoholizm ojca i przemoc z jego strony stają się coraz bardziej widoczne. Film kończy się tragicznie: Tereska zostaje zgwałcona, po czym zabija Edzia, niewinnego, zaprzyjaźnionego inwalidę na wózku. Czyn ten można interpretować jako oznakę całkowitego rozpadu moralnego Tereski.

Kiedy widz zostaje wprowadzony w aktualne życie Tereski, przedstawiony w scenach retrospektywnych czar dzieciństwa zostaje zastąpiony napiętą atmosferą rodzinną. Ta niewinna i szczęśliwa przeszłość stanowi kontrast wobec skomplikowanej i niepewnej terażniejszości blokowiska oraz niedostępnego konsumpcjonizmu panującego poza nim.

Spotkanie Tereski z rzeczywistością nastolatka oznacza wiele zderzeń między „starymi” wartościami moralnymi a „nowymi” wartościami ulicy. Tereska jest rozdarta między nowo poznaną koleżanką Renatą, która reprezentuje nowe wartości, i swoją matką, reprezentującą stare, tradycyjne i katolickie normy. W filmie owo napięcie między tradycją a nowoczesnością będzie wielokrotnie akcentowane. W jednej ze scen w galerii handlowej Renata mówi, że Tereska jest niemodna, bo patrzy na sukienki wystawione w luksusowym sklepie. Renata tłumaczy jej, że nikt dzisiaj nie chodzi w takich sukienkach. Konflikt między tradycją a nowoczesnością pojawia się znowu, gdy Tereska jest w mieszkaniu Jasia, jednego z chłopców z sąsiedztwa, a on próbuje jej zaimponować nowoczesnymi sprzętami kuchennymi, których ona widocznie nigdy w swoim życiu nie widziała. Tereska włącza radio i słycać starą piosenkę, która jej się podoba. Jasio jednak wyłącza radio, wyjaśniając, że to muzyka jego rodziców. Jest to symboliczne odrzucenie przeszłości oraz systemu wartości starszej generacji. Znamienne, że Jasio nie próbuje włączyć jakiegokolwiek innej muzyki. W całkowitej ciszy dokonuje się scena gwałtu.

## **PRZESTRZENIE TERESKI: TRANSGRESJA I ZAWŁASZCZENIE**

Przestrzeń w filmie pełni ważną funkcję w strukturze narracji, odzwierciedla frustrację i zmianę zachodzącą w psychice Tereski. Ani jej dom, ani plac

zabaw dla dzieci nie są miejscami, gdzie czuje się ona bezpiecznie i swobodnie. W wielu scenach widać jednak, jak nastolatki *zawłaszczają sobie*, posługując się terminem Michela de Certeau, i przekraczają niektóre przestrzenie w swoim otoczeniu. Czynią to, używając na przykład ubikacji w szkole jako palarni, a cmentarza i trybuny przy boisku piłki nożnej jako miejsca na piknik. Dwa miejsca w filmie wyróżnią się z powodu swej „inności” w relacji do „blokowisk”. Są to galeria handlowa i pokój Edzia.

W galerii handlowej Tereska znajduje miejsce, gdzie może, patrząc na modę damską wystawioną w luksusowych sklepach, oddać się marzeniom. Inność, a nawet nierealność tego miejsca podkreśla rozbrzmiewająca tam muzyka. Kontrastuje to z brakiem muzyki w innych scenach. Architektoniczny dysonans między galerią a blokowiskiem jeszcze bardziej uwydatnia różnicę w odbiorze tych miejsc. To swoiste „miejsce marzeń” zostanie jednak pogwałcone przez głośny śmiech Renaty i chłopaków z sąsiedztwa, którzy podglądają Tereskę przymierzającą jedną z sukienek. Galeria handlowa, jako nie-miejsce i produkt kapitalizmu, stanowi w filmie jedyny świat poza blokowiskiem. Jednak funkcja galerii jako nie-miejsca jest dwuznaczna: z jednej strony jest ona chwilowym azylem i placem zabaw dla nastolatek, które używają galerii jak wesołego miasteczka, urządzając sobie przejażdżki na ruchomych schodach i w szklanych windach. Z drugiej zaś strony naśmiewanie się Renaty i chłopaków z Tereski sugeruje, że świat konsumpcjonizmu nie jest i nie będzie nigdy dla niej dostępny. „Inność” doświadczenia Tereski w galerii można lepiej zrozumieć, przywołując pojęcie heterotopii Michela Foucaulta:

miejsca (*lieux*) rzeczywiste – miejsca, które wyznaczane są wraz z tworzeniem się społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane<sup>8</sup>.

Francuski filozof rozwinął swoje pojęcie heterotopii w referacie z 1967 r. „Inne przestrzenie” („Des espaces autres. Hétérotopies”). Podkreśla tam antyautorytatywny charakter heterotopii, porównując ją do statku: „W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi na miejsce piratów”<sup>9</sup>.

W antologii z roku 2008 r. „Heterotopia and the City. Public space in a postcivil society” (Heterotopie i miasto. Przestrzeń publiczna w społeczeń-

<sup>8</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 120.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 125.

stwie postcylwilnym) pojęcie zaproponowane przez Foucaulta zostało bliżej zdefiniowane. Lieven De Caeter i Michiel Dehaene, wykorzystując podział miasta Hippodamusa na sfery publiczną, prywatną i sakralną argumentują, że heterotopia należy do sfery trzeciej, którą w naszych czasach woli się nazywać „sferą kulturalną”, a jej główną działalność stanowi zabawa. Stwierdzenie to umożliwia interpretację galerii handlowej jako heterotopii:

It gives space to everything that has no place either in the public or the private sphere. It is the sacred space where the remainder rests. By remembering this third sphere, whose autonomy is largely forgotten in the relentless economization of everything, we can understand and articulate the relevance of heterotopia today<sup>10</sup>.

Pokój Edzia to również miejsce, gdzie Tereska szuka ucieczki i schronienia od wpływów i presji ze strony rodziców i kolegów. Ograniczony przez swój wózek inwalidzki Edzio nie stanowi dla niej zagrożenia pod względem przemocy fizycznej, jak to ma miejsce w przypadku chociażby jej ojca czy chłopców z sąsiedztwa. Edzio nie chce jej ani wychowywać, ani kształcić. Michiel Dehaene i Lieven De Caeter piszą dalej, że konstrukcja heterotopii ma charakter świątyni:

The sanctuary, then, is the ultimate heterotopia, the absolute discontinuity of normality, of the *nomos*, for those who flee the *nomos*: the *homines sacri*, the bandits. It is a safe haven against the violence of society, legal or illegal. The sanctuary-like character of heterotopian space is, in other words, a direct consequence of the very definition of heterotopia as “neither political nor economical”. Heterotopian spaces provide a shelter from the strongholds of *oikos* and *agora*, and interrupt the conventional order of public and private space<sup>11</sup>.

Oprócz pełnienia roli azylu, gdzie Tereska oddaje się marzeniom i może się uśmiechać, pokój Edzia to również miejsce, gdzie kanalizuje ona swoją sadystyczną frustrację, parząc i gasząc papierosy na zdrętwiałych nogach Edzia oraz bijąc go dla zabawy. To miejsce, gdzie może eksperymentować i być „inną”, w znaczeniu heterotopii Foucaulta. Istnieje tutaj jakby poza kontrolą i wpływem rodziców oraz wymogami grupy nastolatków: wchodzi i wychodzi, gdy tylko ma na to ochotę i nie musi udawać – ani dorosłej, ani dziecka.

---

<sup>10</sup> M. Dehaene, L. De Caeter, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, New York 2008, s. 91.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 97.

Nie licząc scen z dzieciństwa, jest to *de facto* jedno z niewielu miejsc, gdzie można zobaczyć Tereskę uśmiechniętą. Po gwałcie Tereska ucieka do pokoju Edzia, gdzie zaczyna opowiadać mu zmyśloną wersję tego, co się właśnie stało. Wersja ta różni się jednak bardzo od rzeczywistości. Edzio powstrzymuje ją pytaniami o intymne szczegóły zajścia, co wyprowadza Tereskę z równowagi. Zaczyna go bić, wyładowując na nim całą swoją frustrację. Ten akt oznacza koniec mało realnych marzeń Tereski.

### „LILJA 4-EVER”

Akcja szwedzkiego filmu „Lilja 4-ever” również oparta jest na przeżyciach młodej dziewczyny i ma defetystyczną narrację, chociaż zakończenie zasadniczo różni się od polskiego filmu. Pierwsza i ostatnia scena są w obu filmach prawie identyczne: zwłaszcza w pierwszej widzowi niemal natychmiast daje się do zrozumienia, że główna bohaterka nie przeżyje.

Lilja żyje z matką na osiedlu bloków z wielkiej płyty gdzieś na terenie byłego Związku Radzieckiego. Lilja jednak już na początku filmu traci zarówno matkę, która wyprowadza się do Stanów Zjednoczonych, jak i (co związane jest z wyjazdem matki) swój dom. Będąc bez środków do życia, przyjaciół i rodziny, otoczona przez nieprzyjaznych lub obojętnych sąsiadów, Lilja zaczyna utrzymywać się jako prostytutka. Spotyka mężczyznę, który mając ją fałszywymi obietnicami pracy, załatwia jej dokumenty paszportowe i Lilja wyjeżdża do Szwecji. Tam jako ofiara traffickingu zostaje zamknięta w małym mieszkaniu, na jednym ze szwedzkich blokowisk. Jej życie toczy się teraz między mieszkaniem, domami klientów, samochodem jej „pracodawcy”, którym dowozi ją do nich, a restauracjami fast-food. W przeciwieństwie do filmu „Cześć Tereska!”, gdzie przelotne retrospekcje przywoływały beztroskie i niewinne dzieciństwo bohaterki, tu przeszłość naznaczona jest nieudaną utopią socjalistyczną, o której przypominają stare medale bohaterów wojny, umieszczone w skrzynce pozostawionej przez byłego najemcę, obraz pustej fabryki łodzi podwodnych z portretem Lenina namalowanym na ścianie oraz druki fragmentów przemówień Breżniewa rozłożone na podłodze. Te odmienne obrazy przeszłości sugerują, że przyczyny tragicznych losów młodych bohaterek były różne: jedna ogólnie wskazuje na ideologię i transformację polityczną, druga bardziej szczegółowo na upadek tradycyjnej rodziny.

Lilja nie dystansuje się wobec religii czy wiary, jak czyni to Tereska. Wręcz przeciwnie, jej wiara jest niepodważalna i w końcu to ona ją ratuje. Kiedy

Lilja na końcu filmu zaczyna uciekać z mieszkania, biegnie wzdłuż autostrady. Rozglądając się dookoła, widzi pejzaż nie-miejsc: stację benzynową, autostradę, fabrykę, kilka bloków mieszkalnych. Odwraca głowę i patrzy za siebie, w ziemię, gdzie leżą stare puszki i śmieci. Podnosi wzrok ku niebu i zatrzymuje go na spokojnym locie białego ptaszka. Lilja wybiera „niebo” i wbiega na most.

Film „Lilja 4-ever” rozgrywa się w dwóch głównych miejscach: gdzieś w byłym Związku Radzieckim i w Malmö, w Szwecji. Podobieństwo tych miejsc jest frapujące: obydwie składają się z bloków wielorodzinnych powstałych w latach 60. i 70. XX w. jako rezultat polityki społecznej odmiennych ustrojów oraz z nie-miejsc hipernowoczesności. Jak „Cześć Tereska!” „Lilja 4-ever” również unika centrum miast: centrum Malmö jest doświadczane tylko w nocy przez okna samochodów. Jedynymi widocznymi punktami orientacyjnymi są neony sklepów i restauracji.

Powracającym motywem fabularnym jest zatem autostrada i ogólnie środki komunikacyjne: wiele scen jest sfilmowanych z samochodu, tramwaju czy z samolotu. Symbolika drogi – jako klasyczny motyw narratologiczny w literaturze i filmie – oprócz samego życia zazwyczaj oznacza ucieczkę, tymczasem w „Lilji 4-ever” drogi i autostrady, które transportują Lilję z jednego miejsca do drugiego, nie prowadzą do lepszej egzystencji, lecz do nowych, alienujących nie-miejsc.

Oprócz akcji filmu toczącej się na blokowisku lub w różnych środkach transportowych znaczna część scen jest nakręcona w takich miejscach jak klub nocny, hala z automatami do gier, McDonald’s czy sklep wolnocłowy na lotnisku, a więc w miejscach, które możemy traktować jako nie-miejsca, jako przestrzeń produkowaną przez hipernowoczesność.

Lilja dużą część swojej rzeczywistości odbiera w formie obrazów widzianych przez szyby samochodu, poprzez muzykę radia samochodowego lub jako klientka w sklepie czy w restauracji fast-food. Jak pisze antropolog Marc Augé, anonimowość i poczucie samotności tych miejsc można również odczuwać jako „wyzwolenie”, dające bierną radość chwilowej utraty tożsamości<sup>12</sup>. Tę dwuznaczność widać wyraźnie w filmie, gdzie McDonald’s, klub nocny, hala z automatami do gier, jak też autostrada są miejscami wzbudzającymi radość głównej bohaterki. Jest to szczególnie widoczne wtedy, kiedy Lilja jest jeszcze w byłym Związku Radzieckim. Są to bowiem miejsca, gdzie może być ona „inną”. Przyjeżdżając do Szwecji, Lilja nie odczuwa już owej

<sup>12</sup> M. Augé, *Non-Places*, s. 101, 103.



„radości” z anonimowości i utraty tożsamości. Nowy pracodawca, Witek, zabiera jej paszport i zamyka w mieszkaniu na blokowisku. Lilja traci rolę jako konsumentka i sama zostaje przekształcona w towar przechowywany w anonimowym bloku mieszkalnym.

Chociaż Lilja napotyka ciągle na przeszkody, jest odrzucana i wyrzucana, uporczywie stara się znaleźć swoje miejsce w życiu. W obydwu mieszkaniach, do których ją wysłano, sprzęta i podporządkowuje je sobie, niejako zawłaszczając je w ten sposób. Ta próba przywłaszczenia dotyczy również jej ciała, kiedy podcina sobie włosy i rozmazuje makijaż na twarzy. Ale żadne z tych starań nie odnosi skutku: mieszkanie nie staje się jej domem, lecz więzieniem czy raczej pojemnikiem, podobnie jak jej ciało nadal jest własnością Witka.

W jednej z wcześniejszych scen filmu, jeszcze w Związku Radzieckim, Lilja i jej przyjaciel Wołodia budują szałas, swoisty azyl i miejsce, gdzie mogą uciec od rzeczywistości i oddawać się marzeniom. Pod koniec filmu Wołodia odwiedza Lilję w szałasie, który ponownie sobie zbudowała, i pomaga jej uciec z rzeczywistego mieszkania, gdzie jest zamknięta. Szałas ma znaczenie heterotopijne, podobne do znaczenia pokoju Edzia dla Tereski. Funkcją tych miejsc jest zastąpienie domu, tego najprawdziwszego schronienia-azyłu, który, jak podkreśli Lynne Attwood, „functions as a protective barrier against the outside world”<sup>13</sup>.

Chociaż Lilja wielokrotnie stara się zawłaszczyć otaczającą ją przestrzeń, nie znajduje w końcu wyjścia z życiowej sytuacji. Film Moodyssona stanowi ostrą krytykę społeczeństwa nie-miejsc tworzonych przez hipernowoczesność. Lilja ucieka ze swojego „ojczystego blokowiska”, ale tam, dokąd przyjeżdża – w Szwecji – wyglądają one prawie identycznie. To sugeruje, że sytuacja Lilji nie ma nic wspólnego z realnym otoczeniem, jej narodowością czy z postkomunizmem. Utopia socjalistyczna zginęła, a to, co pozostało, jest utopią religijną. Różnicą między pierwszą a ostatnią sceną filmu jest to, że w finale – po skoku z wiaduktu – ekran czernieje, ale jednocześnie Lilja staje się aniołem. Kiedy stoi na końcu mostu, widać, że jej sylwetka razem z latarnią uliczną tworzy zarys krzyża – jej samobójstwo jest ofiarą. Autostrada, miejsce, gdzie umiera, ma symboliczne znaczenie, gdyż jest ono powiązane z hipernowoczesnością – późnym kapitalizmem, którego ofiarą Lilja padła.

---

<sup>13</sup> L. Attwood, *Gender and Housing in Soviet Russia*, Manchester-New York 2010, s. 2.

## KRYTYKA I PODSUMOWANIE

Inspiracją filmu „Lilja 4-ever” jest prawdziwe wydarzenie. W marcu 2000 r. prasa szwedzka doniosła o 16-letniej litewskiej dziewczynie, która popełniła w Malmö samobójstwo, skacząc z mostu nad autostradą. Była ona wcześniej długo więziona w mieszkaniu, gdzie zmuszano ją do prostytucji<sup>14</sup>.

Sam reżyser Lukas Moodysson w swojej wypowiedzi wskazuje na kapitalizm i konsumpcjonizm jako główny temat filmu oraz przyczynę traffickingu:

To film o społeczeństwie, w którym żyjemy, gdzie wszystko jest na sprzedaż, nawet części ciała, jak choćby wielki biust. (...) Trafficking to ostateczna konsekwencja kapitalistycznego społeczeństwa (...). Chodzi tu o ekonomię. Kto jest bogaty? Kto jest biedny? Musi istnieć jakaś nierówność ekonomiczna, żeby powstał trafficking<sup>15</sup>.

Z kolei reżyser filmu „Cześć Tereska!” nie odnosi się do jakiegoś szczególnego wydarzenia, które stanowiłoby inspirację dla jego filmu. Robert Gliński podkreśla jednak w wywiadzie, że „(...) jest to film, który pokazuje naszą współczesność i prawdę o szarym, nędznym życiu w tych blokach”<sup>16</sup>.

Również pisarz Krzysztof Bizio zwraca uwagę na miejsce akcji – blokowisko, i podkreśla, że obraz Glińskiego jest „ukoronowaniem” filmów, które wyprodukowano na początku nowego wieku i które ukazują nową, negatywną wizję wielorodzinnnych domów mieszkalnych.

Film ten [Cześć Tereska!] rysuje obraz zdegradowanych postaw moralnych, które połączone są bezpośrednio ze zdegradowaną przestrzenią architektoniczną. Filmy te zdają się wyrażać szerszy problem społeczny, jaki wytworzył się wokół wielorodzinnej architektury mieszkaniowej powstałej do 1989 roku, związany ze społecznym odrzuceniem tej przestrzeni<sup>17</sup>.

W filmie „Cześć Tereska!” biorą w dużej części udział nieprofesjonalni aktorzy. Są to amatorzy, którzy „grają samych siebie”. Pochodzą z podobnego środowiska co ich postacie filmowe i często zachęceni byli nawet do impro-

<sup>14</sup> M. Mårtensson, Hår dog Lilja – i verkligheten, Aftonbladet, 26.08.2002 r.; M. Mårtensson, Lukas Moodysson: “Jag läste att hon hoppat från en bro”, Aftonbladet, 26.08.2002 r.; P. Björneblad, Hon tvingades bli prostituerad – tog livet av sig, Aftonbladet, 23.03.2000 r.

<sup>15</sup> M. Mårtensson, Lukas Moodysson.

<sup>16</sup> R. Gliński w wywiadzie z października 2000 r. – zob. G. Wojtowicz, Specjalnie dla Stopklatki – Robert Gliński, reżyser filmu „Cześć, Tereska” [online]. Stopklatka.pl [dostęp: 2014-01-12]. Dostępny w Internecie: <<http://stopklatka.pl/-/6657040,specjalnie-dla-stopklatki-robert-gliniski-rezyser-filmu-czesc-tereska->>.

<sup>17</sup> K. Bizio, Obraz wielorodzinnej architektury mieszkaniowej w polskim filmie fabularnym po 1945 roku, Przestrzeń i Forma 3, 2006, s. 51.

wizacji, żeby jak najlepiej i najnaturalniej oddać mowę i zachowanie poszczególnych postaci. Po premierze filmu w polskiej prasie pisano wiele o życiu głównej aktorki, Aleksandry Gietner, której losy były porównywane z losem Tereski.

Temat filmu Gliński określa jako potrzebę wyrażania uczuć: „Nie może tych swoich najprostszych uczuć zrealizować, ani w szkole, ani wśród rówieśników, ani w domu, ani na podwórku”<sup>18</sup>. Tą samą potrzebą reżyser tłumaczy również motyw morderstwa, który dopełnia główna bohaterka.

Także filmoznawczyni Ewa Mazierska w swoim omówieniu filmu „Cześć Tereska!” uwydatnia perspektywę prywatną jako część „Nowego kina moralnego niepokoju” (The New Cinema of Moral Concern) – to znaczy filmów:

who have in common their setting in contemporary Poland and sensitivity to social issues that are nevertheless represented from the perspective of an individual faced with important moral choices<sup>19</sup>.

Krytycy filmowi przyjęli film „Cześć Tereska!” w większości pozytywnie i otrzymał on wiele nagród na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych. Polski filmoznawca i kulturoznawca Jarosław Pietrzak krytykował jednak reżysera, że nie stał po stronie „tych, którzy nie mają nic”, jak na przykład włoscy neorealiści oraz bardziej nam współcześni Brytyjczycy Ken Loach i Mike Leigh, czy też jak francuski reżyser Mathieu Kassovitz. W przeciwieństwie do nich Gliński „przyłączył się do «fali moralnej paniki», do neokonserwatywno-neoliberalnego dyskursu”<sup>20</sup>. Według Pietrzaka film wini główną bohaterkę Tereskę za „wkroczenie na złą drogę” i za jej ostateczny upadek<sup>21</sup>. Krytyk zarzuca również filmowi rasizm klasowy, ponieważ naturalizuje on zachowanie autodestrukcyjne głównej bohaterki i jej ubożego otoczenia. Cytowany recenzent postrzega nawet ów film jako znak ślepoty współczesnych polskich filmów na problemy społeczno-polityczne generowane przez kapitalizm<sup>22</sup>.

Jak widać, nawet w krytyce towarzyszącej obu tym filmom uwydatniają się wyraźnie różne ich perspektywy – zarówno indywidualne, jak i społeczno-eko-

<sup>18</sup> G. Wojtowicz, *Specjalnie dla Stopklatki*.

<sup>19</sup> E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema from Pavement Level*, Oxford-New York 2007, s. 143.

<sup>20</sup> J. Pietrzak, „Cześć, Tereska” Roberta Glińskiego, czyli defraudacja poetyki kina społecznego, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, Warszawa 2010, s. 117.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 123.

onomiczne, i to mimo wspólnych punktów wyjścia i tematyki: w obydwu filmach, polskim i szwedzkim, osnowę tematyczną stanowią przecież podobne losy młodych dziewcząt z niższych sfer społecznych. Wyrastają one w ubogich warunkach życiowych, w kontekście postkomunizmu i globalizmu. Tragiczne zakończenia obu filmów stanowią apogeum obu tych fatalistycznych narracji, gdzie świat głównych bohaterów wyznaczają nie-miejsca. Obydwa filmy pokazują jednak, że mimo pozornie pozbawionego wszelkich perspektyw i nadziei otoczenia istnieją przestrzenie heterotopijne, które dają chwilowy azyl i gdzie nadzieja i marzenia są możliwe.

**My Svensson**

**HETERO TOPIES AND NON-PLACES IN ROBERT GLIŃSKI'S**

**“CZEŚĆ TERESKA!” AND “LILJA 4-EVER” BY LUKAS MOODYSSON**

### **Summary**

The text addresses cinematic space in “Cześć Tereska!” (Poland, 2001, Robert Gliński) and “Lilja 4-ever” (Sweden, 2002, Lukas Moodysson). The housing estate as a particular setting of the plot is shared by both the Swedish “Lilja 4-ever” and the Polish “Cześć Tereska!”. Another common element are the protagonists, i.e. young girls. The fatalism which affects the fortunes of both characters is an important similarity of the narrative. Drawing on the theories of French anthropologist Marc Augé and philosopher Michel Foucault, the author demonstrates that the lives of the protagonists revolve around the so-called non-places of modernity – housing estates of apartment blocks – and non-places of supermodernity. At the same time, despite the surrounding bleakness and fatalism, the heroines manage to find heterotopic places (as construed by Michel Foucault), which play the role of a safe refuge where they may experiment and be “other”. The significance of both places is ambivalent, which is demonstrated as both motion pictures are discussed.

### **Bibliografia**

- Attwood L., *Gender and Housing in Soviet Russia*, Manchester-New York 2010.
- Augé M., *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, tłum. J. Howe, London-New York 2006 (wyd. oryg.: *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992).
- Augé M., *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Bizio K., *Obraz wielorodzinnej architektury mieszkaniowej w polskim filmie fabularnym po 1945 roku*, *Przestrzeń i Forma* 3, 2006, s. 43-52.

- Björneblad P., Hon tvingades bli prostituerad – tog livet av sig, Aftonbladet, 23.03.2000 r.  
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1924.
- Dehaene M., De Cauter, L, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, New York 2008.
- Foucault M., Inne przestrzenie, tłum. A. Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie* 6, 2005, s. 117-125.
- Mazierska E., *Polish Postcommunist Cinema from Pavement Level*, Oxford-New York 2007.
- Mårtensson M., Här dog Lilja – i verkligheten, Aftonbladet, 26.08.2002 r.
- Mårtensson M., Lukas Moodysson: "Jag läste att hon hoppat från en bro", Aftonbladet, 26.08.2002 r.
- Pietrzak J., „Cześć, Tereska” Roberta Glińskiego, czyli defraudacja poetyki kina społecznego, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki, *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, Warszawa 2010, s. 115-128.
- Wojtowicz G., Specjalnie dla Stopklatki – Robert Gliński, reżyser filmu „Cześć, Tereska” [online]. Stopklatka.pl [dostęp: 2014-01-12]. Dostępny w Internecie: <<http://stopklatka.pl/-/6657040,specjalnie-dla-stopklatki-robot-glinski-rezyser-filmu-czesc-tereska->>.

