

W stronę transnarodowej wrażliwości?

Strategie kulturowego otwarcia i gatunkowej asymilacji
w kinematografii islandzkiej po roku 2000

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

Zmiana perspektywy

Historia współczesnego kina islandzkiego zaczyna się dopiero od lat osiemdziesiątych XX w., nazywanych w tamtejszym filmoznawstwie Islandzką Wiosną Filmową¹. W tym czasie powołano Icelandic Film Found (odpowiednik naszego PISF), opracowano koncepcję festiwalu filmowego mającego promować kinematografię narodową oraz stworzono Archiwum Filmowe, które ma gromadzić i przechowywać powstające w Islandii filmy.

Za obraz otwierający ten okres uważa się świetnie przyjętą w kraju produkcję Augusta Gudmundssona pt. *Ziemia i synowie* (*Land og synir*)², z 1980 r., o której krytyk Ólafur M. Jóhannesson pisał, iż *oto wiosna przybyła do Islandii, bowiem narodziła się nowa forma sztuki*, równocześnie nadając nazwę rodzącemu się nowemu nurtowi kina³. Drugim „założycielskim” filmem był wyprodukowany w tym samym roku obraz pt. *Ziemia ojca* (*Óðal feðranna*) Hrafna Gunlaugssona. Warto podkreślić fakt, iż do dzisiaj aż dziesięć najpopularniejszych filmów w historii kina islandzkiego pochodzi właśnie z lat 80.⁴ Projekcje islandzkich obrazów w tamtym okresie wydawały się wyspiarzom tak szczególnym wydarzeniem kulturalnym, że skłonni byli zapłacić za seans rodzimych produkcji ponad dwukrotnie wyższą cenę niż za bilet na film zagraniczny⁵.

Jednak to dopiero początek XXI w. przyniósł islandzkiej kinematografii uznanie w Europie. Wykształceni za granicą młodzi reżyserzy wnieśli do ojczystego kina nową jakość, a razem z nią także inne obszary zainteresowań. Powstałe wówczas filmy reprezentują często wartości i tematy przeciwstawne do tych, które eksploatowała kinematografia lat 80., kiedy to w Islandii próbowano zbudować fundamenty profesjonalnego systemu produkcji i dystrybucji filmowej. Björn Norðfjörð, jedyny monografista akademicki kinematografii współczesnego Ulthima Thule, za najbardziej charakterystyczny gatunek tego okresu uznał *heritage film*. Termin ten jest używany między innymi przez Andrew Higsona do analiz brytyjskiego kina narodowego⁶. Higson definiuje go jako: *gatunek filmów, który przerabia i odtwarza, a w niektórych przypadkach po prostu stwarza, dziedzictwo narodowe na ekranie. (...) Centralną strategią reprezentacyjną obrazowania kinematografii narodowej jest naśladowanie tekstów literackich oraz związanych z tradycją artefaktów i pejzaży, które mają uprzywilejowany status w obrębie akceptowanych definicji dziedzictwa narodowego. Inną strategią tej kinematografii jest*

rekonstruowanie historycznych wydarzeń uważanych za mające szczególne znaczenie dla danego narodu⁷. Dlatego też produkcje powstające w czasie Islandzkiej Wiosny Filmowej skupiały się przede wszystkim na antynomiach miasto – wieś, młodość – starość, natura – kultura, w dużym stopniu bazując na spopularyzowanych przez literaturę XIX w. symbolach narodowych⁸. W odróżnieniu od tego typu konstrukcji fabularnych scenariusze nowszych produkcji islandzkich koncentrują się częściej na współczesności, zastępując naturę obrazami miasta. Zwłaszcza obrazy powstałe po 2000 r. dotyczą zazwyczaj problematyki związanej z życiem osób młodych, lub też zagadnień o znaczeniu bardziej uniwersalnym i tym samym bardziej zrozumiałych dla odbiorcy z zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego. Co więcej, nowsze produkcje, jeśli już w jakiś sposób są związane z islandzką literaturą, to raczej z jej popularną odmianą⁹, a nie poważnymi dziełami o statusie klasyki narodowej, na których bazowały obrazy z lat 80. oraz kontynuujące ich poetykę filmowe adaptacje ważnych powieści z lat 90., takie jak *Wyspa Diabła* (*Djöflaeyjan*, 1996) Friðrika Þóra Friðrikssona czy *Honor Domu* (*Ungfrúin góða og húsið*, 1999) Guðný Halldórsdóttir¹⁰.

Poszukiwanie nowych wzorców? – islandzkie fascynacje „generacją X”

Co ciekawe, z klimatem socjologicznej „zmiany wart” i tematyką poruszaną w nowej literaturze popularnej związane są już niektóre wcześniejsze produkcje z lat 90., takie jak *Wallpaper: An Erotic Love Story* (*Veggfóður: Erótísk ástarsaga*) Júlíusa Kempa (1992) czy *Sódóma Reykjavík* (1992) Óskara Jónassona¹¹. Wydaje się wręcz, że anarchizujące fabuły obu filmów były jedynie pretekstem do ukazania „nowoczesnego sposobu” życia, który przeraziłby przywiązanych do tradycji i protestanckiej moralności wiejskiego życia bohaterów z klasycznych obrazów Islandzkiej Wiosny Filmowej. Postacie pojawiające się w *Sódómie Reykjavík* nie chcą bowiem kłaść swoich rąk legalnymi formami zarobkowania, niewiele ich również interesuje poza nadużywaniem alkoholu w nocnych klubach oraz jeżdżeniem po mieście amerykańskimi samochodami. Historia Axela szukającego w podejrzanym lokalach stolicy skradzionego pilota do telewizora jest jednak przede wszystkim okazją do prezentacji muzycznego światka stolicy, w której, jak zauważa Peter Cowie, *statystycznie przypada najwięcej muzyków na metr sześcienny*¹². Wizja „nowego młodego społeczeństwa” z obrazów Jónassona i Kempa balansuje między ekstazy pochwaleń inności i chęcią ukazania nocnego życia miasta, a campowymi próbami ośmieszenia sztuczności postaw życiowych młodych protagonistów z obu filmów. Najlepszym przykładem ironicznego spojrzenia na kulturową kolonizację wyspy jest wielokrotnie podkreślana w *Sódómie Reykjavík* fascynacja głównych bohaterów różnymi formami zagranicznych subkultur. W filmie Jónassona odnajdziemy między innymi spóźnioną o ponad dekadę, przeniesioną z Wielkiej Brytanii fascynację subkulturą punkową, a także zabawne portrety zafascynowanych amerykańskim kinem gangsterskim przestępców z podziemia bimbrowniczego, którzy marzą, aby być *równie twardzi, jak postacie z hollywoodzkich filmów*. Również nihilistyczny *Wallpaper* Kempa bezlitośnie sarga opinię młodego pokolenia. Bracia Lass i Sveppi pomagający ojcu prowadzić nocny klub są lekkoduchami nadużywającymi środków wysokowych, którzy z nudów zakładają się, kto z nich uwiedzie więcej kobiet. Także tu fabuła wydaje się jedynie pretekstem do prezentacji nocnego życia miasta,

które dorobiło się w tym okresie nieco szyderczego określenia „Bangkok północy”. Dzisiaj, z perspektywy historycznej, widać jednak wyraźnie, że oba filmy swój niejasny status zawdzięczają bolesnym kompromisom. Ich twórcy, pragnąc zdobyć fundusze z instytucji krajowych, musieli zawrzeć w swoich scenariuszach elementy dobrze postrzeganego wyrazu krytyki obcych wpływów, jakim ulegali młodzi Islandczycy. Równocześnie jednak, zawierając „pakt z diabłem”, nadal próbowali dawać wyraz swoim fascynacjom amerykańskimi filmami niezależnymi, europejską Nową Falą oraz pochodzącą z zagranicy modą i muzyką alternatywną. Znamienne, że obaj twórcy w swojej dalszej karierze nadal kontynuowali „artystyczny flirt” z zagranicznym kinem gatunków i tematami związanymi z przemianami społeczno-kulturalnymi społeczeństw postkapitalistycznych. Kemp nakręcił w 1997 r. *Blossi/810551*, film inspirowany *Trainspotting* (1996) Danny’ego Boyle’a i amerykańskim kinem drogi, a w 2009 r. parodię kina gore pt. *Reykjavik Whale Watching Massacre*, w której bezrobotni łowcy wielorybów zaczynają polować na odwiedzających Islandię turystów¹³. Natomiast Óskar Jónasson wyreżyseruje w 2008 r., oparty na powieściach proceduralnych Ævara Örna Jósepssona, popularny w Islandii serial kryminalny pt. *Czarne anioły* (*Svartir englar*), przypominający mroczną stylistyką znaną również w Polsce amerykańską adaptację duńskiej serii pt. *Dochodzenie* (*The Killing*, 2011-2012). Kolejną czerpiącą z zachodnich wzorców produkcją Jónassona jest zaś thriller przemysłowy *Reykjavik Rotterdam*, którego amerykański remake nakręcił w 2011 r. Baltasar Kormákur.

Utopia zdekonstruowana: ponowoczesne przemiany tożsamości narodowej

Reklamowane w przewodnikach turystycznych „zabawne i sprośne weekendy w Reykjavíku”, do których ironicznie nawiązywały filmy Kempa i Jónassona, (a później zreinterpretował Baltasar Kormákur w transnarodowej adaptacji powieści *101 Reykjavik* Hallgrímura Helgasona), były także formą kontestacji oficjalnej retoryki państwa reklamującej ojczyznę Björk jako kraj, który zachował zarówno czyste środowisko naturalne, jak i niezapuszczone zachodnimi wpływami moralność. Sprzeciw wobec „utopijnego” wizerunku kraju będzie charakteryzował także późniejsze obrazy, wyprodukowane po 2000 r. Wśród nich szczególnie wyróżniają się zwłaszcza filmy wyreżyserowane właśnie przez Kormákura, którego nazwisko w ostatniej dekadzie przyćmiło blasknącą gwiazdę pierwszego islandzkiego twórcy w pełni zasługującego na miano *auteur* – Friðrika Þóra Friðrikssona¹⁴ – filmowca, który w swoich filmach interesującą lawirował między optyką narodową a transnarodową, lecz w XXI w. wyraźnie nie potrafił odnaleźć skutecznej formuły opisu dynamicznie zmieniającej się sytuacji na wyspie. Natomiast filmy Kormákura były od początku planowane jako teksty kultury o wyraźnie transnarodowej wymowie, dzięki czemu bez większych problemów zostały zaakceptowane przez widzów z Europy. Sam reżyser podkreśla ambicje dotarcia ze swoimi filmami do publiczności spoza Islandii: *Nieważne, gdzie toczy się akcja moich filmów. Obecnie pracuję nad scenariuszem filmuującego się w Kanadzie, w którym mówi się po angielsku. Fakt, że urodziłem się w Islandii, wcale nie oznacza, że spędzę resztę życia, opowiadając historie dla 300 000 ludzi*¹⁵.

Nic więc dziwnego, że już debiutancka adaptacja powieści Hallgrímura Helgasona przyniosła Kormákurovi rozgłos w Europie. Uniwersalna tematyka sku-



Noi Albinoi, reż. Dagur Kári (2003)

piająca się na krytyce niedojrzałości trzydziestoletnich pogrobowców „pokolenia X” i wpisanie ich w nurt modnej wówczas kultury clubbingowo-pubowej oraz sprawdzona już w latach 90. strategia humorystycznego kreowania Islandii na „imprezową stolicę Północy” przyniosły twórcom filmu sukces komercyjny, a krajowi kilkakrotne zwiększenie dochodów z przemysłu turystycznego. Również kolejne obrazy Kormákura¹⁶ będą lawirować między strategią „sprzedawania” turystycznych walorów wyspy a jej ironicznym dekonstruowaniem. W utrzymanym w estetyce neo-noir kryminalne *W bagnie* (*Mýrin*, 2006) wykorzystano renesans popularności skandynawskich kryminałów, zaś w słodko-gorzkim *Weselu w białą noc* (*Brúðguminn*, 2008) zaadaptowano do islandzkich realiów łatwo rozpoznawalną formułę brytyjskich komedii romantycznych, takich jak *Cztery wesela i pogrzeb* (1994) Mike’a Newella. Przy okazji twórcy filmu znów wypromowali walory turystyczne Islandii, tym razem skupiając się na lansowaniu prowincjonalnego uroku kraju przez osadzenie akcji filmu na zagubionej na północy małej wyspie Flatey.

Drugim reżyserem najczęściej łączonym z nowym kinem islandzkim jest Dagur Kári, autor dystrybuowanego w Polsce filmu *Noi Albinoi* (2003), znany dziś również z kręconych za granicą obrazów *Zakochani widzą słonie* (*Voksne mennesker*, 2005) oraz *Dobre serce* (2009). Zarówno islandzki debiut, jak i obrazy kręcone w Danii i USA charakteryzują się silnym piętnem autorskiego stylu, który wyróżnia się zainteresowaniem melancholijnymi outsiderami, gorzkim poczuciem humoru oraz przenikającą filmy atmosferą dusznego fatalizmu. *Noi Albinoi* to nieco surrealistyczna opowieść o zbuntowanym nastolatku, który marzy o ucieczce w tropiki, łącząca czarny humor z dramatycznym ładunkiem emocjonalnym. Obraz Káriego



Noi Albinoi, reż. Dagur Kári (2003)

jest manifestem trudnej miłości do „zaściankowego” charakteru Islandii, której lokalny koloryt stał się tematem wielu absurdalnych żartów w filmie. Warto jednak zaznaczyć, że sam reżyser również określa siebie jako obywatela świata kręcącego filmy wszędzie tam, gdzie ma taką możliwość i pragnącego mówić o sprawach uniwersalnych w zrozumiały, choć naznaczony własną wrażliwością sposób. Sukces debiutów Kárie i Kormákura leży, jak się wydaje, właśnie w ich transnarodowej, nastawionej na multikulturowe odnośniki wrażliwości i związanej z nią umiejętności przekazywania zagranicznej publiczności obrazów „esencji islandzkości”, która lawiruje między lokalnym charakterem a ich globalnym odbiorem. Zresztą obaj reżyserzy jeszcze przed swoimi debiutami mieli sposobność rozwijania lokalno-globalnej perspektywy opisywana świata. Kormákur jest bowiem synem hiszpańskiego artysty. Przez pewien czas mieszkał w Londynie, teraz dzieli swój czas między pracę w USA i Islandii. Natomiast Kari to syn znanego islandzkiego pisarza. Urodził się we Francji, w dzieciństwie wiele podróżował, a studia filmowe skończył w Kopenhadze. Co ciekawe, w debiutach obu twórców łatwo także odnaleźć zabiegi nasycania filmów transnarodowymi akcentami, które umożliwiają zagranicznym widzom łatwiejszą identyfikację z bohaterami. Elementem takiej strategii jest między innymi wprowadzenie do ekranizacji *101 Reykjavík* postaci biseksualnej Hiszpanki Loli, która w powieści Hellgasona była Islandką. W rolę charyzmatycznej nauczycielki flamenco wciela się tutaj Victoria Abril kojarzona z kinem Pedro Almodóvara. Wprowadzenie perspektywy turystycznego spojrzenia¹⁷ ponownie pozwala zagranicznym widzom w łatwiejszy sposób skonfrontować się z (i tak znacząco dopasowaną do europejskich standardów) innością

kulturową północnej wyspy. Z kolei *Noi Albinoi* to obraz, w którym znajdziemy intertekstualne nawiązania do historii kina i kultury amerykańskiej. Należą do nich między innymi kilkakrotnie przywoływane w dialogach angielskie wyrażenia, narażające na szwank przekonanie, iż Islandia to kraj, który bardzo dba o „czystość języka”, a także inne amerykańskie akcenty – wykorzystanie w jednej ze scen piosenki Elvisa Presleya w dowcipny sposób antycypującej późniejsze losy protagonisty oraz wiele ironicznych kalek narracyjnych z hollywoodzkich filmów, takich jak sceny nieudanego napadu na bank, kradzieży amerykańskiego samochodu oraz komicznej ucieczki Noiego przed policją¹⁸. Zresztą nawet miasteczko, w którym mieszka niesforny bohater filmu, już w założeniu miało mieć uniwersalny charakter, bowiem Kári twierdzi, że serial „Simpsonowie” był w dużym stopniu inspiracją „Noi Albinoi”. Przez przeniesienie narracji z Reykjavíku na prowincję byłem w stanie stworzyć moje własne Springfield (...). Bardzo mi się podobała ta uproszczona wersja społeczeństwa: tylko jeden policjant, jedna szkoła, jedna taksówka, tylko jedna dziewczyna¹⁹.

Tyle tylko, że w przeciwieństwie do kreskówkowego Springfield filmowe miasteczko z *Noi Albinoi* to przestrzeń nacechowana podskórnie kamuflowanym niepokojem, w której majestatyczne fiordy nie tylko oddzielają mieszkańców od reszty świata, lecz przede wszystkim pełnią rolę milczących bóstw każdego dnia zagrażających ich somnambulicznej egzystencji²⁰. Wypada zatem zapytać, czy filmowe debiuty obu reżyserów przez fakt uniwersalizacji niektórych treści zostały pozbawione ducha islandzkości? Moim zdaniem strategia przerysowania stereotypów narodowych i równoczesnego czerpania z rozpoznawalnych wzorów zglobalizowanej kultury sprawia, że oba obrazy stają się przykładami zrozumiałej refleksji dotyczącej zarówno tożsamości mieszkańców małej wulkanicznej wyspy, jak i intrygującymi analizami bardziej zuniwersalizowanych tematów, takich jak samotność, kryzys egzystencjalny czy charakterystyczna dla ponowoczesności ucieczka przed dorosłością.

Jednak dobrze przyjęte debiuty Kormákura i Kárie go to nie jedyne przykłady interesujących opowieści filmowych o życiu w Islandii powstałe po 2000 r. Najciekawsze wydają się produkcje nakręcone w konwencji czarnej komedii i komediodramatu autorstwa Roberta Douglasa i Sólveig Anspach oraz obrazy wykorzystujące estetykę neo-noir. Łatwo rozpoznawalna w ich fabułach krytyka społeczna wynika nie tylko ze sprzeciwu wobec wykreowanej na potrzeby turystyki wizji Islandii jako rezerwatu dawnych cnót²¹, lecz również z ogólnoświatowego zjawiska podawania w wątpliwość wszelkich wzorców narodowościowych. Większość współczesnych produkcji filmowych z Islandii skupia się bowiem na wyśmiewaniu indywidualnych i zbiorowych dziwactw wyspiarzy lub całkiem poważnym piętnowaniu szczególnie bolesnych patologii społecznych. Co ciekawe, nawet pogoda w nowym kinie islandzkim służy podkreślaniu społecznej krytyki ukazywanych w nim zjawisk. Surowe, bezludne pejzaże wyspy, często pokryte śniegiem lub tonące w zacinającym deszczu (oraz w podobnie nieprzyjazny sposób prezentowane ulice Reykjavíku) najczęściej implikują duchową pustkę i emocjonalny chłód jej mieszkańców, czasem tylko skupiając się (w produkcjach pokroju *101 Reykjavík*) na karnawałowym obliczu „Bangkoku północy”.

Przyjrzyjmy się zatem najpopularniejszym sposobom prezentowania życia w Islandii. Ojczyzna sag ze względu na geograficzne odosobnienie może być

miejszem ekscentrycznym i pełnym dziwaków. Jest ukazywana w ten sposób między innymi w obrazach *Fiasko* (*Fíascó*, 2000) Ragnara Bragasona oraz *Undercurrent* (*Brim*, 2010) Árnego Ásgeirssona. Innym razem wulkaniczna wyspa wydaje się wręcz egzotyczną²², odległą od świata Zachodu planetą, na której zagubiony turysta-wędrowiec może spotkać intrygujących autochtonów oraz doświadczyć niewytłumaczalnych racjonalnie zjawisk. Tego typu perspektywę odnajdziemy na przykład w *101 Reykjavík* oraz komediowym obrazie *Back Soon* (*Skrapp út*, 2008) Sólveig Anspach. Kraina ognia i lodu czasem bywa też prezentowana w bardziej pesymistyczny sposób. *Morze* (*Hafið*, 2002) Kormákura czy *Stormy Weather* (2003) Anspach ukazują ją jako metaforyczne „piekło na ziemi”, z którego nie zawsze można uciec. Dystopijną wizję chorego kraju będą kontynuować także filmy używające figury opresyjnej instytucji, takie jak poświęcony w całości chorym psychicznie outsiderom *Anioły wszechświata* (*Englar alheimsins*, 2000) Friðrikssona czy opowiadający o eksperymentalnym poprawczaku *Silent Storm* (*Veðramót*, 2007) Guðný Halldórsdóttir, którego bohaterami są nastoletnie ofiary różnych form przemocy. Ojczyzna Sigur Rós bywa również ukazywana jako miejsce „jak każde inne”, którego mieszkańcy borykają się z uniwersalnymi problemami codzienności. „Kraj zwyczajnych ludzi” prezentują między innymi filmy wyreżyserowane przez Roberta Douglasa.

Życie codzienne z globalizacją w tle – obrazy Roberta Douglasa

Udaną próbą prezentacji islandzkiego społeczeństwa w mniej okrutny i bardziej humorystyczny sposób są trzy obrazy nakręcone przez Roberta I. Douglasa. Douglas to, podobnie jak Kári i Kormákur, dziecko dorastające na styku dwóch kultur. Jego matka pochodzi z Islandii, zaś ojciec jest Irlandczykiem. Młody Robert spędzał więc wakacje na zielonej wyspie, tam też zdobył wykształcenie filmowe. Natomiast swoje obrazy postanowił kręcić w Islandii. Już debiutancki *Islandzki sen* (*Íslenski draumurinn*, 2000) określił jego transkulturowe obszary zainteresowań. Douglas całą swoją dotychczasową twórczość filmową poświęcił bowiem obserwowaniu procesu otwierania się Islandii na wpływy z zewnątrz. Do tematów, które powracają w jego filmografii, należą konfrontacje z różnymi formami Inności oraz związany z globalizacją ponowoczesny kryzys tożsamości narodowej. Problemy te tym razem połączono jednak w bardziej optymistyczny sposób z bliższym codzienności zaciekawieniem zwyczajnym życiem i przeciętnymi jednostkami oraz... wielokrotnie podkreślaną w filmach Douglasa miłością do piłki nożnej. I tak na przykład utrzymany w modnej w Skandynawii i USA post-dogmowej poetyce sfingowanego niefakcyjnego przekazu audiowizualnego *Islandzki sen* skupia się na losach zafascynowanego footballiem Totiego, który próbuje sił w biznesie, pragnąc zaszcześcić w islandzkich pałacach miłość do sprowadzonych przez niego z Bułgarii papierosów marki Opal. Jego poczynania komentują bezpośrednio do kamery, w konwencji „gadających głów”, przyjaciele, rodzina oraz sąsiedzi. Tymczasem sam bohater coraz bardziej pogrąża się w długach oraz każdym kolejnym posunięciem pogarsza swoje stosunki z byłą żoną, córką oraz nową dziewczyną. Obraz Douglasa zawiera wiele celnych krytycznych uwag skierowanych w kierunku islandzkich wad narodowych. Ich personifikacją jest marzący o jeepie i szybkiej karierze Toti. Rozgoryczony życiem protagonista nie tylko wyklóca się

z sąsiadami o miejsce do parkowania i zalega z opłatami za wynajem mieszkania, lecz przede wszystkim wciąż pozostaje wiecznym chłopcem, skłóconym z rodzicami, związanym z niedojrzałą emocjonalnie nastolatką i niemogącym zaakceptować nowego, pochodzącego z USA partnera byłej żony. Niesforny Toti uwielbia ponadto pozbawione sensu piwne dyskusje z kolegami, a za swój patriotyczny obowiązek uznaje udowadnianie obcokrajowcom wyższości islandzkiego footballu nad europejską ligą mistrzów. Twórcom filmu udało się stworzyć krytyczny i nieco karykaturalny obraz zafascynowanej *American way of life* klasy średniej. Kreacja nieco nierozgarniętego, ale pełnego pasji i marzeń Totiego jest udaną próbą stworzenia islandzkiego everymana. Nic więc dziwnego, że w krainie gejzerów kosztujący dwieście tysięcy dolarów obraz cieszył się olbrzymią popularnością i już w pierwszy weekend zarobił ponad siedemdziesiąt tysięcy dolarów, a po dwóch miesiącach wyświetlania prawie podwoił zainwestowane w niego pieniądze.

Następny film Douglasa, *A Man Like Me* (*Maður eins og ég*, 2002) wykorzystuje natomiast znany z epizodycznej scenki *Islandzkiego snu* wątek „egzotycznej miłości” do zanalizowania problemu emigracji zarobkowej, medytacji na temat trudności z asymilacją społeczności z innych kręgów kulturowych oraz konfrontacji zglobalizowanego spojrzenia turystycznego z realiami życia w słabiej rozwiniętych ekonomicznie krajach. Z poprzednim obrazem łączy go również aktor odgrywający główną rolę w filmie. Jest nim Jón Gnarr, obecny burmistrz Reykjavíku, który wcześniej wcielał się w postać przyjaciela Totiego związanego z tajską dziewczyną. Również tutaj główny bohater jest typem nieudacznika z klasy średniej. Jednak tym razem protagonista zakochuje się w pięknej Chince prowadzącej w stolicy restaurację z azjatyckimi daniami. I choć autor filmu ponownie nie szczędzi kąśliwych uwag Islandczykom, obraz nakręcono w zdecydowanie cieplejszej tonacji, odchodząc równocześnie od paradokmentalnego stylu *Islandzkiego snu*. Sednem fabuły jest „bliskie spotkanie trzeciego stopnia” z innością obcej kulturowo osoby. Wątek ten odnosi się oczywiście nie tylko do związków mieszanych na wyspie, lecz przede wszystkim pełni rolę komentarza do sytuacji na wyspie, która doświadczyła pierwszej poważniejszej fali emigracji dopiero w latach 90., lecz do dziś zamieszkuje ją dość hermetyczne społeczeństwo, co odczuwają również Polacy stanowiący najlichnieszą mniejszość w Islandii. Innym ciekawym wątkiem filmu jest wyjazd do Chin, gdzie bohater pragnie odnaleźć rodzinną wioskę swojej ukochanej. Dla kolegi towarzyszącego mu w podróży egzotyczny kraj okaże się przeszczerzeniem nieustających wakacji. Kompan Júllego, jako typowy przedstawiciel bogatego Zachodu, z dziką rozkoszą zanurzy się w erotycznym karnawale, stawiając się w pozycji osoby pozostającej poza moralnością. Natomiast dobroduszny Júlli będzie do końca naiwnie wierzyć, że jego podróż zbliży go do kobiety pochodzącej z innego kręgu kulturowego. Założenie to zostanie oczywiście brutalnie zdemistyfikowane.

Kolejny obraz Douglasa pt. *Eleven Men Out* (*Strákarnir okkar*, 2005) również kontynuuje tematykę badania Innego, ponownie zderzoną z hermetyczną obyczajowością islandzkiego społeczeństwa. Reżyser powraca w nim także do swoich fascynacji piłką nożną. Jego ostatni dotąd film opowiada bowiem o drużynie futbolowej, w której skład wchodzi wyłącznie homoseksualiści. Islandia osobie z zewnątrz jawi się jako kraj bardzo tolerancyjny. Wystarczy wspomnieć fakt, że była premier państwa jest lesbijką, a obecnie sprawujący władzę burmistrz Reykjavíku

jest gejem dumnym ze swojej odmiennej orientacji seksualnej. Tym większym zaszczytem dla widza okazuje się filmowa niechęć społeczeństwa wobec homoseksualnych piłkarzy z obrazu Douglasa. Główny bohater filmu, po spektakularnym ujawnieniu swoich preferencji, nie tylko musi odejść ze swojej dawnej drużyny, lecz musi się również zmierzyć z niełatwymi reakcjami rodziny i przyjaciół. Natomiast po przejściu do gejowskiego zespołu niepokorny sportowiec będzie musiał wraz z kolegami stawić czoło nietolerancyjnym zachowaniom kibiców oraz niechęci członków innych drużyn piłkarskich. Na szczęście Douglas jest daleki od patosu i dramatyzmu. W filmie znajdziemy za to ponownie ironiczne poczucie humoru, dzięki któremu w fabule dochodzi do tak absurdalnie zabawnych sytuacji, jak wygrana walkowerem z drużyną z prowincji, która nie chciała rozegrać meczu z ekipą odmieńców. Niestety kosmopolityczne fascynacje Douglasa stały się także po części przyczyną jego filmowego zamilknięcia. Po nakręceniu obrazu o piłkarzu walczącym o prawa gejów reżyser przeniósł się wraz z rodziną do Pekinu i tam pracuje nad rozmaitymi audiowizualnymi projektami, o których na razie nic nie wiadomo.

Spojrzenie turystyczne i kobieca perspektywa

Swojej ojczyźnie, a zwłaszcza żyjącym w niej kobietom, z uwagą przygląda się wykształcona we Francji (i tworząca tam również niektóre swoje projekty dokumentalne i fabularne) Sólveig Anspach. Nakręcony w 2003 r. obraz pt. *Stormy Weather* (*Stormviðri*), będący francusko-islandzką koprodukcją, jest opowieścią skoncentrowaną na motywie kobiety-ofiary, w której krainę sag przedstawiono z perspektywy przybysza. Jak już wspomniałem, wykorzystywanie figury turysty to bardzo popularna w kinie islandzkim strategia służąca podkreśleniu walorów turystycznych kraju, używana również czasem do dekonstruowania procesu zdeczarzenia lokalnej specyfiki wyspy z procesami globalizacyjnymi²³. Fabułę debiutanckiego filmu Anspach podzielono na dwie części. Jej pierwsza odsłona dzieje się we Francji, gdzie poznajemy Corę (Élodie Bouchez) pracującą jako psychiatrę w ośrodku dla osób chorych psychicznie. Bohaterka całą swoją uwagę poświęca enigmatycznej, milczącej kobiecie (w tej roli Didda Jónsdóttir), której apatyczne reakcje przeradzają się niekiedy w niekontrolowane napady agresji. Młoda lekarka eksperymentuje z różnymi rodzajami terapii. W końcu zaczynają się pojawiać pierwsze pozytywne reakcje ze strony pacjentki, która podczas spaceru pośród drzew wykrzykuje imię Cory. Niestety, dzień później bohaterka dowiaduje się, że policji udało się zidentyfikować tożsamość chorej psychicznie kobiety. Nazywa się Loa i jest obywatelką Islandii. Po odkryciu jej pochodzenia tajemnicza protagonistka zostaje deportowana do swojej ojczyzny. Załamana nagłym przerwaniem terapii Loy młoda lekarka wyrusza na poszukiwania swojej pacjentki. Na ich przebiegu koncentruje się druga część filmu, osadzona w krainie wulkanów i gejzerów. Reżyserka wykorzystuje nieco ograny zestaw środków formalnych prezentujących ojczyznę sag ze zrozumiałej dla transnarodowej publiczności perspektywy. Podobnie jak w innych opowieściach o obcokrajowcach odwiedzających wyspę (takich jak *101 Reykjavík* i *Morze* /2002/ Kormákura oraz *Zimny dreszcz* /*Á köldum klaka*, 1995/ i *Sokoły* /*Fálkar*, 2002/) Friðrikssona już w pierwszej scenie islandzkiej części filmu kamera prezentuje widzom surowe warunki panujące na wyspie i siłę jej nieujarzmionej przyrody. W wielu momentach filmu pojawia się

niemiłosiernie wiejący wiatr (złośliwie wrywający z rąk Cory kartkę z adresem hotelu) lub zacinający mroźny śnieg z deszczem oraz oczywiście góry i ocean, których dramatyzm podkreślono używaniem w wielu ujęciach niebieskiego filtra. Nieprzewidywalny klimat i nieujarzmiona przyroda mają również symbolicznie charakteryzować neurotyczną osobowość Loy oraz wyjątkowość jej ojczyzny. Inność kulturową Islandii podkreślono w filmie, odwołując się do mieszanki stereotypów i rzeczywistych cech charakteru jej mieszkańców. Odtwarzani przez Baltasara Kormákura oraz Ingvara Eggerta Sigurðssona mężczyźni prezentują zmienione od czasów Wikingów poglądy na rolę kobiet w społeczeństwie. Zarówno nadużywający alkoholu mąż Loy Gunnar (Sigurðsson), jak i wiedzący o jej chorobie Einar (Kormákur) są przeciwnikami leczenia bohaterki, bo jak stwierdzają: *jej miejsce jest przy domu i dziecku*. Pomimo najlepszych chęci ambitnej lekarce nie udaje się pomóc tajemniczej pacjentce. Film Anspach kończy się dramatycznie, pozostawiając w pamięci widza krytyczny ogłód społeczeństwa islandzkiego, w którym ubezwłasnowolnione kobiety próbują przetrwać w niesprzyjających ze wszystkich stron warunkach.

Natomiast w drugim, nakręconym w 2008 roku obrazie, Anspach przyjmuje bardziej optymistyczną wersję życia w Islandii. Fabuła *Back Soon (Skrapp út)* opowiada bowiem historię handlującej marihuaną poetki Anny (Didda Jónsdóttir), której dom jest miejscem schadzek lokalnej bohemy. Choć charyzmatyczna bohaterka cały czas narzeka na swoją smaganą zimnymi wiatrami ojczyznę i (podobnie jak albinos Noi z filmu Kárieo) marzy o tym, aby wyjechać w tropiki, to obraz Islandii widziany oczyma kilku pochodzących z zagranicy protagonistów jawi się widzom jako kraina fascynujących, ekscentrycznych i gościnnych outsiderów. Wulkaniczna wyspa to nieco utopijne miejsce, w którym można spotkać miłość życia, nawiązać pierwszy kontakt z nigdy niewidzianym dotąd potomkiem oraz spotkać silne kobiety o ciekawej osobowości.

Także najnowszy obraz Anspach pt. *Queen of Montreuil* (2012) ukazuje Islandczyków jako sympatycznych odmieńców. Tym razem jednak odwrócono perspektywę utopizującego spojrzenia turystycznego, bo to dwójka obywateli Islandii zostaje wrzucona w realia obcego kulturowo miejsca. Fabuła wyprodukowanego we Francji filmu dzieje się w tytułowym Montreuil, mieście, z którego pochodzi znana ze *Stormy Weather* aktorka Élodie Bouchez i które przypomina tutaj wizję Islandii ze *Skrapp út* – artystyczną multikulturową utopię kosmopolitycznego wymieszania języków, smaków i obyczajów.

Asymilacja i hybrydyzacja gatunków: islandzkie opowieści w odcieniu *noir*²⁴

Tematyka oraz konwencje gatunkowe współczesnych filmów islandzkich są najczęściej efektem kompromisu między lokalnym charakterem tej kinematografii a transnarodowymi aspiracjami jej twórców oraz producentów. Specyficzne warunki geograficzne, charakteryzujące się kłopotliwą dla filmowców małą liczbą dni słonecznych, nie zrażają reżyserów wykorzystujących odważnie każdy rodzaj pogody i związanego z nią światła. Nic więc dziwnego, że bardzo popularnym stylem, po którego elementy sięgają Islandczycy, jest noir kojarzony z amerykańską kinematografią lat czterdziestych i pięćdziesiątych²⁵. Szczególne związki Islandii

z kulturą anglosaską i Ameryką wiązać się z jej historią. W czasie drugiej wojny światowej stacjonowały tam wojska angielskie i armia USA, zaś amerykańska baza militarna w Keflaviku całkowicie opustoszała dopiero w 2006 r. Jeśli do tych faktów dodamy jeszcze informację, że pierwszym programem telewizyjnym był właśnie kierowany do żołnierzy, a przechwytywany „piracko” przez mieszkańców wyspy kanał amerykański, prezentujący głównie repertuar produkowany przez hollywoodzki system studyjny, to można zaryzykować tezę, że islandzcy twórcy poetykę kina gatunków przyswajali sobie wręcz od dzieciństwa. Noir jest zaś stylem wizualnym dającym się wykorzystać w wielu aspektach, i dopasować do różnych warunków socjologiczno-kulturowych, co udowodniły między innymi udane adaptacje w Wielkiej Brytanii, Francji, czy późniejsze reinterpretacje tego stylu w kinematografii Azji i Ameryki Łacińskiej²⁶. Nic więc dziwnego, że także wielu szkolonym za granicą islandzkim filmowcom wydał się on odpowiednim sposobem mówienia o nurtujących ich problemach. Stylistykę noir zaczęto interesująco transponować w historiach opowiadających o zmieniającej się historii i tożsamości kraju, który od zyskania w 1944 r. niepodległości przechodził przez wiele dynamicznych i drastycznych reform. Znane z amerykańskiego kina noir ujęcia ciemnych ulic oraz zadymionych barów jazzowych wystarczyło wrzucić w realia smaganej deszczem i wiatrem wulkanicznej wyspy, aby otrzymać wymowną formę. Dean MacCannell w analizie elementów znaczeniowych stylu z książki *Shades of Noir* słusznie zauważa, że widz klasycznego czarnego kina czerpał paradoksalną przyjemność z oglądania krytyki kapitalizmu, samemu będąc jej beneficjentem²⁷. Z kolei Andrew Nestingen w książce *Crime and Fantasy in Scandinavia* udowadnia, że od przeszło czterdziestu lat skandynawskie powieści i filmy wykorzystujące wątki kryminalne są tekstami kultury, które po związanej z nimi literaturze, najszybciej reagują na palące problemy społeczne. Dokonują one między innymi krytyki polityki państwa opiekuńczego i poddają dyskusji przemiany nordyckiej tożsamości związane z *modernizacją, europeizacją i globalizacją*²⁸.

Obrazem czerpiącym z estetyki neo-noir i od początku planowanym jako produkcja o charakterze transnarodowym jest *No trace (Sporlaust)* Hilmar Oddssona z 1998 r. nawiązujący do nurtu zagranicznych opowieści o przedstawicielach „pokolenia X” wchodzących w konflikt z prawem. W dynamicznie zmontowanym początku filmu oraz jego epizodycznej strukturze (podział akcji na dni tygodnia) widać wyraźne zapożyczenia z obrazów Danny’ego Boyle’a, takich jak *Płytki grób* (1994) czy *Trainspotting* (1996), oraz fascynację produkcjami Quentina Tarantino i Tony’ego Scotta. Fabuła obrazu Oddssona opowiada historię grupy przyjaciół biorących wspólnie udział w alkoholowo-narkotykowej imprezie, na której popełniono enigmatyczne morderstwo. Nikt z jej uczestników nie pamięta, kim jest zabita dziewczyna, nikt również nie potrafi wyjaśnić powodu jej śmierci. Chcąc uniknąć spotkania z policją, protagoniści decydują się wywieźć ciało denatki za miasto i wrzucić je do skalnej rozpadliny²⁹. Wkrótce jednak otrzymują zrobione przez kogoś zdjęcia i list z żądaniem zwrotu zostawionej na przyjęciu paczki. O dziewczynę wypytuje również dociekliwy detektyw. Dalsze streszczanie fabuły filmu bądź też jego głębsza analiza i interpretacja nie mają tutaj większego sensu, gdyż próba kopiowania zagranicznych wzorców wypada w filmie karykaturalnie. O ile jesteśmy w stanie uwierzyć, że w Reykjaviku żyją młodzi ludzie lubiący imprezy i narkotyki, którzy żegnają się maksymami z *Gwiezdnych wojen*, to zakoń-

czenie obrazu odkrywające wątek przemytniczy (w pakunku zabitej dziewczyny były ukryte diamenty warte milion dolarów) oraz pojawiające się w szuście, importowane z amerykańskiego kina postacie docieklivego detektywa i psychopatycznego mordercy zupełnie nie przystają do realiów islandzkich, ocierając się wręcz o poziom autoparodii. Film Hilmar Oddssona jest natomiast produkcją mającą już cechę dystynktywną, która charakteryzuje także nowsze obrazy sensacyjne i kryminalne – ukazuje przemiany kulturalno-ekonomiczne oraz bezpardonowo krytykuje społeczeństwo nadużywające polityki państwa opiekuńczego. *No trace* wydaje się także ważnym tekstem kultury z powodu prekursorskiego użycia w jego scenariuszu formuły kryminału powiązanego z wątkami przemytniczymi, popularnej w Islandii struktury narracyjnej, o której wspomnę jeszcze w dalszej części tekstu.

Elementy czarnego stylu z lepszym skutkiem wykorzysta natomiast Baltasar Kormákur w swoim pierwszym obrazie kryminalnym pt. *Mała podróż do nieba* (*A little Trip to Heaven*, 2005). Trzeci film w karierze reżyserskiej Kormákura jest koprodukcją amerykańsko-islandzką, której środki realizacji w znakomity sposób oddają złożoność systemu finansowania tej kinematografii. W obrazie tym bowiem zdjęcia kręcone wśród islandzkich pejzaży „udają” amerykańską prowincję lat 80., zaś plany z opatrzonych anglosaskimi nazwami i znakami ulic Reykjavíku odtwarzają miejskie realia Hestings w Minnesocie. Sama zaś fabuła filmu dotyka ważnego problemu nurtującego mieszkańców wyspy. Jest nim małe zróżnicowanie genetyczne autochtonów i wynikające z tego faktu duże prawdopodobieństwo bliskiego pokrewieństwa genetycznego osób wchodzących w intymne relacje. Oczywiście, jak przystało na produkcję związaną z kinem czarnym, występuje tu odpowiednik detektywa. Tylko, że Abe Holt (w tej roli Forest Whitaker) zajmuje się tropieniem oszustw ubezpieczeniowych. Jego uwagę przykuwa tajemniczy wypadek samochodowy na prowincji, a raczej związana z nim polisa ubezpieczeniowa ofiary wystawiona na niebagatelną sumę miliona dolarów. Znamienne że w warstwie fabularnej film nie odtwarza typowej zagadki detektywistycznej, bowiem już na samym jego początku widzimy, jak dochodzi do zbrodni mającej umożliwić oszustwo podatkowe. W filmie ważniejsza wydaje się wciągająca widza duszna atmosfera niepokoju i poczucia winy niż sam proces prowadzenia śledztwa. W fabule *Małej podróży do nieba*, podobnie jak w klasycznych amerykańskich czarnych produkcjach, dokonano znaczącego przesunięcia akcentów na dychotomii dobry – zły bohater. Mający kryminalną przeszłość partner Isold (postaci granej przez Julie Stiles znaną z serialu *Dexter* i filmowej trylogii o Jasonie Bournie) zabił niewinną osobę, fingując własną śmierć, by w ten sposób zapewnić byt siostrze i ich narodzonemu z kazirodczego związku dziecku. Natomiast Holt, próbujący rozwiązać zagadkę śmierci i przeniknąć tajemnicę rodzinną, jest cynicznym przedstawicielem wielkiej korporacji ubezpieczeniowej, który nie waha się łamać praw konsumentów i oszukiwać klientów, aby tylko zaoszczędzić dla swojej firmy trochę pieniędzy. Jednak w czasie rutynowego śledztwa protagonista stopniowo odkrywa fakty związane z przemocą domową i wstrząsającym dramatem rodzinnym. Współczujący Isold bohater decyduje się w końcu dokonać sprytnego oszustwa, gdyż pragnie pomóc kobiecie. Akt otwarcia się na krzywdę innego człowieka wiąże się tutaj z poświęceniem własnego życia. Końcówka obrazu, w której martwy Abe spaceruje po niebiańskiej plaży, ironicznie sugeruje, że ostatni „przekręt” Holta odkupił jego dawne winy. Reinterpretacja protestanckiego światopoglądu to zresztą nieje-



Mała podróż do nieba, reż. Baltasar Kormákur (2005)

dyny związek filmu z realiami życia w ponowoczesnym Ulthima Thule. Zaznajomiony ze społecznie zorientowaną poetyką kina islandzkiego i cechami tamtejszej literatury kryminalnej widz odnajdzie w obrazie również multum odnośników do przywar narodowych. W mrukliwych i nie lubiących obcych mieszkańców Hestings, skrywających rodzinne sekrety (wyświechtanym symbolem w islandzkim kryminale jest mogiła) odnajdziemy zakamuflowane wizerunki Islandczyków, przypominające między innymi postacie z popularnych także w Polsce książek Arnaldura Indriðasona.

Nic więc dziwnego, że kolejnym obrazem Kormákura dokonującym fuzji kulturowej między skandynawskim zaangażowaniem w krytykę społeczną a amerykańskimi środkami obrazowania jest film *W bagnie* (*Mýrin*, 2006), będący udaną adaptacją najbardziej znanej powieści kryminalnej Indriðasona. Ekranizacja książki miała wpisać się w boom na skandynawskie kryminały, który zaczął opanowywać Europę w 2006 r., po sukcesie powieści Stiga Larssona. Islandia w *Mýrin* (znanym także w Europie i USA pod angielskim tytułem *Jar City*) została ukazana jako pełne

mrocznych tajemnic miejsce, w którym opryskliwy komisarz Erlendur Sveinsson (w tej roli Ingvar Eggert Sigurðsson) prowadzi dochodzenie w sprawie zabójstwa. Obraz interesująco ogląda się zwłaszcza z perspektywy kryzysu gospodarczego, który nie tak dawno dotknął wyspę. Dwuwatkowa i niezbyt skomplikowana fabuła podobnie jak w powieściach Indriðasona zdaje się ponownie pretekstem do krytyki społecznej, którą osoba żyjąca w islandzkich realiach łatwo odczyta i zrozumie. Mamy więc tutaj pojawiających się gdzieś w tle emigrantów z Filipin, zatrudnianych do prac w budownictwie i opiece nad osobami chorymi. W kilku scenach oglądamy również zaadaptowane na mieszkania dla emigrantów mroczne piwnice domków jednorodzinnych. Po raz kolejny w historii islandzkiej kinematografii eksplorujemy także skomplikowane relacje rodowe i brniemy przez problematykę związaną z motywem dysfunkcyjnej rodziny. Co ciekawe, w filmie można także wytropić akcenty oskarżające Islandczyków o skrywaną ksenofobię. Odnaleźć je można między innymi w stwierdzeniu jednego z bohaterów, uważającego, że dziecko, którego ojca nie zarejestrowano w oficjalnych dokumentach, może być owocem gwałtu, kazirodczego związku lub *efektem romansu z obcokrajowcem*. Kąśliwej krytyce poddano również fascynację wyspiarzy kulturą amerykańską. Jej wielbicielem jest wykształcony w USA asystent Erlendura, przedstawiony w filmie jako konwencjonalny żółtodziób bezsilnie walczący z nikotynowym nałogiem szefa oraz utyskujący na niezdrową, mięsną dietę reykjaviickich barów. Specyficzny humor, obok „wyranych z barw” zdjęć islandzkiego krajobrazu, jest zresztą jednym z niezaprzeczalnych atutów filmu, zaś wzbudzająca sympatię postać Eldendura staje się „sercem filmu”. Nieokrzesany komisarz z nieskrywaną satysfakcją łamie przepisy zakazujące palenia w miejscach publicznych i nigdy nie odpuszcza sobie możliwości złajania swojego przełożonego. Mrukliwy bohater z lubością też obja kości obrażających go narkomanów oraz, co gorsza, zajada się owczymi łbami, legendarnym już islandzkim przysmakiem przerażającym turystów. Zresztą Kormákur, adaptując fabułę książki, nie boi się, coraz popularniejszej także w amerykańskich serialach, proceduralnych strategii epatowania skrajnymi zestawieniami i poetyką obrzydliwości. Wystarczy wspomnieć, iż główny bohater pożera wspomnianą tu owczą głowę podczas lektury Biblii, zaś odnajdywane w czasie przebiegu śledztwa ludzkie szczątki mamy okazję obejrzeć w całej ich upiornej okazałości. Niestety, film nie jest pozbawiony również pewnych irytujących schematów. Jeśli mamy do czynienia z kimś podejrzanym o pedofilię, to trzeba odnaleźć w jego mieszkaniu egzemplarz *Lolity* Nabokova, zaś z gry aktorskiej postaci drugoplanowych nazbyt łatwo wywnioskować, kto ukrywa jakieś fakty. Nietrudno również zidentyfikować mordercę i przewidzieć, jak cała historia się zakończy. Multum odnośników do sytuacji społecznej w Islandii i ciekawe kreacje aktorskie sprawiają jednak, że *W bagnie* okazuje się dobrym przykładem twórczej asymilacji kina gatunków do lokalnych warunków, nakręconym jednak w kluczu transnarodowym, dzięki czemu film bez większych problemów rozumieją także osoby nieznające realiów panujących na wulkanicznej wyspie³⁰.

Kolejną interesującą produkcją wykorzystującą stylistykę noir jest *Reykjavík Rotterdam* Óskara Jónassona. Fabuła obrazu koncentruje się na popularnym schemacie „ostatniego skoku”. Tyle że musimy pamiętać, że akcja filmu toczy się w kraju, gdzie napadu na bank dokonano po raz pierwszy w 1996 r. Dlatego też Hallgrímur Helgason, tworząc scenariusz filmu, wybrał wątek bliższy wyspiarskim

sercom, który dotyczy przemytu cennych dóbr drogą morską. Nękany przez mafię i niepotrafiący zadbać o godziwy byt rodziny główny bohater przyjmuje pracę kucharza na okręcie płynącym do Rotterdamu, aby przywieźć stamtąd nielegalny ładunek alkoholu³¹. Oczywiście wkrótce sytuacja się komplikuje i sympatyczny Kristófer musi wywieść w pole nie tylko podejrzliwego kapitana statku oraz międzynarodowe służby celne, ale również wyjść cało z rąk mafii holenderskiej i islandzkiej. W filmie, oprócz wartkiej akcji, kluczową rolę odgrywa psychologiczny pojedynek między głównym bohaterem i walczącym o względy jego żony „przyjacielem rodziny” Steingrímurem. Obraz Jónassona jest przykładem solidnie zrobionego, trzymającego w napięciu kina, w którym nerwowy klimat podkreślają zdjęcia o przygaszonych barwach, dobre aktorstwo i świetnie dobrana muzyka elektroniczna i rockowa. Nic więc dziwnego, że Baltasar Kormákur, odtwórca głównej roli w obrazie, otrzymał propozycję nakręcenia remake’u filmu w USA, z której skwapliwie skorzystał³². Co ciekawe, bardzo dobrze przyjęta w USA *Kontrabanda* (2011) jest prawdopodobnie pierwszym przykładem zaadaptowania islandzkich pomysłów i niektórych cech popularnego tam gatunku przez producentów z Hollywood. Nastąpiło tu więc symboliczne odwrócenie relacji produkcyjno-tematycznych, bo choć formuła filmów o przemytnikach była kilkakrotnie używana w USA, to remake filmu Óskara Jónassona jest jednym z pierwszych obrazów amerykańskich dotyczących tematyki przemytu morskiego. Niestety machina hollywoodzkiej produkcji jest bezwzględna. Pogłębione w pierwowzorze specyficzne relacje między członkami załogi w wersji amerykańskiej pełnią rolę czysto instrumentalną, zaś jedynym islandzkim akcentem jest obsadzenie w roli mechanika Olafa popularnego w Islandii aktora Ólafura Darri Ólafssona. Wykorzystujący antyturystyczne walory portowych przedmieść Nowego Orleanu i Panamy scenariusz *Kontrabandy* jest pozbawiony także interesujących odnośników społecznych. Natomiast w *Reykjavik Rotterdam*, oprócz dość typowej intrygi kryminalnej, bardzo ważny był również kontekst społeczny, tym razem związany z pracą na morzu. Temat ten często powraca w islandzkich powieściach, takich jak np. bardzo popularny w tam *Statek* Stefána Mániego, w którym w udany sposób dokonano fuzji wątków marynistycznych z gangsterskimi i nadnaturalnymi. Stąd też pochodzi tak pieczołowite ukazanie w sjużecie filmu paranoicznej atmosfery życia na okręcie, świadczące o tym, że mamy do czynienia z tekstem kultury kraju wciąż opierającego swoją gospodarkę na rybołówstwie, w którym do dziś stawia się pomniki zaginionym na morzu rybakom. Obraz Óskara Jónassona jest również komentarzem na temat widma kryzysu nawiedzającego zarówno Islandię, jak i Unię Europejską oraz USA. Kristófer z islandzkiego pierwowzoru *Kontrabandy* pracował już wcześniej na morzu jako marynarz, lecz zajęcie to nie pozwoliło mu zapewnić rodzinie komfortowego życia. Założył więc nieźle prosperującą firmę. I dopiero pogłębiający się kryzys gospodarczy, sprawił, że bohater musiał powrócić do znienawidzonego zajęcia³³.

Innym przykładem interesującego połączenia poetyki noir z konwencjami „morskiego thrilleru”, również nawiązującym klimatem do *Statku* Mániego, jest nakręcony w 2010 r. *Undercurrent (Brim)* Árni Ásgeirssona. Fabuła filmu skupia się na losach członków męskiej załogi statku Undercurrent RE 29, do której dołącza na jeden rejs kobieta. Fatalna w skutkach decyzja o wypłynięciu na obszar słynący ze sztormów w amerykańskim wydaniu byłaby świetnym pretekstem do wyko-

rzystania feerii efektów specjalnych oraz uraczenia widzów mrozącymi krew w żylach scenami. Na szczęście islandzcy twórcy scenariusza woleli skupić się na podkreślaniu dusznej atmosfery panującej na statku i rozbudowie portretów psychologicznych postaci, jedynie w ostatnich scenach rozładowując skumulowane w czasie trwania całego filmu napięcie. Fabuła *Brim* nawiązuje również do często wykorzystywanych w islandzkiej kinematografii motywów, takich jak związki świata nadrealnego z żywiołami natury, czy bolesnej wiwisekcji nordyckiej duszy. Podobnie jak w fabule powieści Mániego, także tutaj każdy z bohaterów filmu skrywa przed innymi mroczną tajemnicę. Wyruszająca w swoją pierwszą podróż morską Drífa pragnie zarobić trochę pieniędzy, aby uwolnić się od maltretującego ją męża, nie wie jednak, że zostaje przyjęta na miejsce marynarza, który niedawno popełnił samobójstwo. Niezbyt ro zgarnięty umysłowo Benny, który obwinia się za śmierć przyjaciela, ukrywa przed resztą załogi fakt, że uczęszczał do szkoły specjalnej. Dwóch innych bohaterów z powodu niesprzyjającej związkom pracy musiało rozstać się z kobietami, które kochali. Klaustrofobiczne poczucie winy i zwątpienia w sens egzystencji skumulują się w tragicznym zakończeniu, jakim będzie śmierć kolejnego członka załogi. Dramatyczna wymowa *Brim* jest zresztą powiązana z głośnym swego czasu w Islandii wypadkiem na morzu, który cudem przeżył tylko jeden marynarz. O zdarzeniu tym powstał już film dokumentalny, a adaptacją historii na potrzeby kina zajął się po powrocie z USA oczywiście Baltasar Kormákur.

Wygląda na to, że mroczna stylistyka noir jeszcze przez długi czas będzie chętnie wykorzystywana w kinie islandzkim. Dość powiedzieć, że Islandzki Instytut Filmowy zastanawia się nad wsparciem kolejnych adaptacji książek Arnaldura Indriðasona, zaś w latach 2011–2012 w islandzkich kinach dobrze przyjęto dwie kolejne opowieści korzystające z poetyki noir – sfinansowane całkowicie z prywatnych pieniędzy: *City State* (*Borgríki*) Olafura de Fleura Johannessona oraz oparty na powieści Stefána Mániego obraz pt. *Black's Game* (*Svartur á leik*) Óskara Thóra Axelsson. Oba filmy analizują istotne przemiany społeczne, takie jak emigracja czy zwiększony dostęp do sprowadzanych z zagranicy narkotyków, problemy związane z globalizacją świata. W swoisty sposób dotyka to także lokalnych struktur przestępczych w Islandii, zmuszonych stawiać czoło między innymi obcym wpływom mafijnym.

Zakończenie: kinowe strategie walki z kryzysem

Prawdopodobnie niewiele osób zdaje sobie sprawę, że Islandia oprócz inwestowania we własną kinematografię potrafi także skutecznie zarobić na udostępnianiu swoich „turyistycznych dóbr” zagranicznym filmowcom. Sceny kręcone na wulkanicznej wyspie ostatnio mogliśmy oglądać we wprowadzeniu do *Prometeusza* (2012) Ridleya Scotta, niedawno kraj odwiedziły też ekipy tworzące nowy obraz Darrena Aronofsky'ego oraz kolejny sezon serialu *Gra o tron*³⁴. Pieniądze pozyskane ze współpracy z HBO i Hollywood zostaną następnie częściowo zainwestowane w produkcję kolejnych islandzkich filmów. Nakręcone w 2011 i 2012 r. obrazy udowadniają, że kinematografia małej wyspy wychodzi z kryzysu finansowego obronną ręką. Poruszający nietłumaczone starości, choroby i eutanazji *Wulkan* (*Eldfjall*, 2011), wyreżyserowany przez świetnie zapowiadającego się Rúnara

Rúnarssona, został dobrze przyjęty w Cannes, pokazywano go także w ramach wrocławskiego festiwalu Nowe Horyzonty, zaś najnowszy film Baltasara Kormákura pt. *Głębia* (*Djúpið*, 2012) będzie brał udział w wyścigu o Oscara w 2013 r. Nowa dekada to jednak okres, w którym islandzcy producenci, tacy jak Islandzkie Centrum Filmowe czy Zig Zag Production, stawiają na wspieranie większej liczby tańszych obrazów oraz silną promocję jednego lub dwóch kierowanych na rynki zagraniczne filmów. Na rok 2013 zapowiedziano między innymi wciąż opóźnianą światową premierę pierwszego islandzkiego filmu animowanego pt. *Legends of Valhalla: Thor*. Miejmy nadzieję, że wyreżyserowana przez Óskara Jónassona trójwymiarowa produkcja zarobi wiele pieniędzy na całym świecie, a te zostaną później sensownie zainwestowane we wspieranie ambitnych debiutów kolejnego pokolenia islandzkich filmowców. Czas pokaże, czy wychowani w coraz bardziej zglobalizowanym kraju twórcy nadal będą w stanie opowiadać w interesujący sposób o swojej dynamicznie zmieniającej się ojczyźnie.

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

¹ B. Norðfjörð, *Icelandic Cinema: A National Practice in a Global Context*, PhD dissertation: University of Iowa, s. 47.

² Wszystkie tytuły islandzkich filmów podaję zgodnie z używanymi w Polsce tłumaczeniami. Niestety większość obrazów, o których piszę, nie była pokazywana w naszym kraju. W takich przypadkach podaję oryginalne brzmienia tytułów oraz ich angielskie tłumaczenia, stosowane także przez dystrybutorów islandzkich i zagranicznych.

³ B. Norðfjörð, dz. cyt., s. 47.

⁴ Tamże, s. 49.

⁵ P. Cowie, *Icelandic Films 1980-2000*, Kvikmyndasjóður Íslands, Reykjavík 2000, s. 12.

⁶ B. Norðfjörð, *Icelandic Cinema: A National Practice in a Global Context*, dz. cyt., s. 62.

⁷ A. Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, University of Oxford Press, Oxford 1995, s. 26-27.

⁸ Najważniejsze obrazy powstałe w tym czasie są nie do końca udanymi próbami wykorzystania zarówno amerykańskiej poetyki adaptowania wielkich powieści narodowych, jak i wzorców europejskich. Większość obrazów z tego okresu dotyczy spraw zrozumiałych głównie dla Islandczyków i na różne sposoby analizuje historię i zmieniającą się tożsamość wyspiarzy. Do tej grupy można zaliczyć między innymi otwierającą okres Islandzkiej Wiosny Filmowej ekranizację książki *Synowie i ziemia* Indriði G. Þorsteinssona, wyreżyserowaną w 1980 r. przez Águsta Guðmundssona, oraz dwie adaptacje prozy Halldóra Kiljana Laxnessa – silnie lewicującą

i antyamerykańską *Stację atomową* (*Atómstöðin*, 1984) Þorsteinna Jónssona oraz dekonstruujące islandzkie wierzenia ludowe *Duszpasterstwo pod lodowcem* (*Kristnihald undir Jökli*, 1989), przeniesione na wielki ekran przez córkę pisarza Guðný Halldórsdóttir.

⁹ W tym czasie popularne stały się także powieści Einara Guðmundssona czy Hallgrímura Helgasona opowiadające o bohaterach mających kłopoty z własną tożsamością. Ich akcja jest najczęściej osadzona w sceneriach zafascynowanego amerykańską kulturą popularną Reykjavíku. Einar Guðmundsson jest między innymi autorem scenariuszy do *Dzieci natury* (*Börn náttúrunnar*, 1991), *Dni filmu* (*Biðagar* 1994), *Aniołów wszechświata* (2000) – obrazów wyreżyserowanych przez Friðrika Friðrikssona. Z kolei Hallgrímur Helgason jest autorem dwóch zaadaptowanych książek na potrzeby kina: słynnego *101 Reykjavík* (2000) w reżyserii Baltasara Kormákura oraz mniej udanego *Rokland* (2011) Marteinnna Thorssona.

¹⁰ Obrazy Friðrikssona i Halldórsdóttir można postrzekać jako formy przejściowe między narodowym a transnarodowym systemem produkcji. Choć nadal czerpią tematy z islandzkiej historii, to równocześnie poruszają mniej hermetyczne kwestie, od produkcji powstałych w czasie Islandzkiej Wiosny Filmowej. Co więcej, oba obrazy korzystają już także z nowoczesnego systemu międzynarodowej koprodukcji i dystrybucji. Film Friðrikssona jest bowiem adaptacją poczytnej powieści Ei-

- nara Kárasona, wyprodukowaną dzięki współpracy z Niemcami, Duńczykami i Norwegami, natomiast ekranizacja kolejnej powieści Laxnessa powstała w korporacji islandzko-szwedzkiej. Oba obrazy używają też łatwej do odczytania przez zagraniczną publiczność figury outsidera i opowiadają o uniwersalnych tematach – biedzie, pladze alkoholizmu, bolesnych stereotypach i ostryzmie społecznym.
- ¹¹ Należy również zaznaczyć, że grunt pod sukces obu obrazów przygotowały dwie bardzo popularne w latach 80. produkcje koncentrujące się na specyfice środowiska muzycznego Reykjavíku. Były nimi powstały w 1982 r. film dokumentalny pt. *Rock in Reykjavik* Fridrika Friðrikssona oraz nakręcona w tym samym czasie komedia muzyczna pt. *On Top* (*Með allt á hreinu*) Ágústa Guðmundssona.
- ¹² P. Cowie, *Icelandic films 1980-2000*, dz. cyt., s. 65.
- ¹³ Kwestia połowów wielorybów skłóciła Islandczyków z Unią Europejską oraz organizacjami proekologicznymi. Wypiarze sprzedają mięso wielkich morskich ssaków głównie do Japonii, uważając prawa do polowania na te zagrożone wyginięciem zwierzęta za punkt honoru związany z ich tradycją. Filmowym głosem w tej dyskusji był debiut fabularny Fridrika Thora Friðrikssona pt. *Białe wieloryby* (1989). Więcej informacji na temat islandzkiej dumy narodowej, międzynarodowej kłótni o wieloryby, wojen dorszowych i związanej z nimi retoryki państwa można znaleźć w artykule Anne Brydon, *Whale-Siting: Spatiality in Icelandic Nationalism*, w: *Images of Contemporary Iceland: Everyday Life in Global Contexts*, red. G. Pálsson, E. P. Durrenberger, Iowa, 1996.
- ¹⁴ O twórczości Friðrikssona pisano w Polsce w: J. Gogacz-Sowińska, *Film islandzki dzisiaj. Sylwetka Fridrika Thora Friðrikssona*, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 39-40. Natomiast rolę reżysera *Dzieci natury* w promowaniu islandzkiej kinematografii oraz rozwijaniu transnarodowych produkcji analizuje B. T. Möller, w: tegoż, *In and Out of Reykjavik: Framing Iceland in the Global Daze*, w: *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, red. A. Nestingen and T. G. Elkington, Wayne State University Press, Detroit 2005.
- ¹⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0466349/bio/#quotes> (dostęp: 15.11.2012)
- ¹⁶ Więcej na temat twórczości autora adaptacji *101 Reykjavik* można znaleźć między innymi w: P. Włodek, *Baltasar Kormákur. Ukryte sekrety Ultima Thule*, „Film na Świecie” 2009, nr 406.
- ¹⁷ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 236.
- ¹⁸ B. Norðfjörð, *Dagur's Kari's Noi Albinoi*, University of Washington Press, Seattle / Copenhagen 2010, s. 79-81.
- ¹⁹ Tamże, s. 78.
- ²⁰ Niepotrafiący funkcjonować w społeczeństwie outsiderzy staną się także bohaterami kolejnych stworzonych za granicą obrazów Káriego. Nakręcony w Danii film *Zakochani widzą słonie* (*Dark Horse*) jest słodko-gorzka opowieścią o miłości i śmierci, zaś zrealizowany w USA obraz *Dobre serce* koncentruje się na niełatwej przyjaźni młodego trampa ze starym właścicielem pubu, w której motywy dobrego serca odegra kluczową rolę. Niestety, konfrontacja z nowszymi filmami Káriego prowadzi nieuchronnie do refleksji, że reżyser za bardzo skupia się na powielaniu sprawdzonej humorystyczno-melancholijnej atmosfery swojego debiutu, bowiem jego powstałe w innych krajach produkcje wciąż opowiadają ten sam wariant fatalistycznych historii o bojach, jakie toczą z losem ekscentryczni indywidualiści.
- ²¹ O wykorzystywaniu przez nacjonalistów *retoryki czystości* i zideologizowanej perspektywie postrzegania Islandii jako ostatniego rezerwuaru dawnych cnót pisze między innymi M. Einarsson, w: tegoż, *The Wandering Semioticians: Tourism and the Image of Modern Iceland*, w: *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, red. G. Pálsson, E. Durrenberger, University of Iowa Press, Iowa City 1996; oraz K. Kjartansdóttir, *Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations*, w: *Images of the North: histories – identities – ideas*, red. S. Jakobsson, Rodopi, Amsterdam – New York 2009.
- ²² Co ciekawe, w tych kategoriach opisywali wyspę już pierwsi odwiedzający ją podróżnicy Por. R. Chymkowski, *Polskie podróże na Islandię – od Edmunda Chojeckiego do Ferdynanda Goetla, w: Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, red. R. Chymkowski, W. K. Pessel, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 124.
- ²³ Obrazem, w którym po raz pierwszy użyto perspektywy spojrzenia turystycznego do prezentacji walorów krajobrazowych wulkanicznej wyspy była komedia Gísla Snæra Erlingssona pt. *Stuttur Frakki* (1993).
- ²⁴ Ten fragment tekstu jest rozwinięciem mojego artykułu o islandzkich fascynacjach kinem

- noir. Por. S. J. Konefał, *Ponure opowieści z krainy wulkanów*, w: „Kino” 2011, nr 1, s. 50-52.
- ²⁵ Noir traktuje tutaj jako rodzaj stylistyki wizualnej, która przyjęła się nie tylko w kinematografiach wielu krajów, ale również między innymi w modzie, komiksach, grach komputerowych, teledyskach i reklamie.
- ²⁶ Transnarodowy charakter stylistyki noir przekonująco opisują między innymi D. Desser, *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism*, w: *Film Genre Reader III*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Texas 2003; oraz J. Fay, J. Nieland, *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Routledge, London – New York 2009.
- ²⁷ D. MacCannell, *Democracy Turn: On Homeless Noir*, w: *Shades of Noir: A Reader*, red. J. Copjec, Verso, London – New York 1993, s. 280.
- ²⁸ A. Nestingen, *Crime and Fantasy in Scandinavia – Fiction, Film and Social Change*, University of Washington Press, Seattle 2008, s. 4-5, 10-11.
- ²⁹ Miejscom porzucenia zwłok dziewczyny są okolice półwyspu Reykjaness. Jest to ważne dla islandzkiego przemysłu turystycznego miejsce, w którym znajduje się między innymi słynna „błękitna laguna” – wypełniony gorącą wodą basen korzystający z zasobów geotermalnych.
- ³⁰ Björn Norðfjörð przedstawił interesującą analizę recepcji *Jar City* w Islandii i za granicą, przekonująco udowadniając, że w ojczyźnie Kormákura film ten był odbierany jako nasycony politycznymi komentarzami kryminał, zaś za granicą został uznany za dzieło wpisujące się w ramy kina autorskiego, będącego hybrydą estetyki kina skandynawskiego i amerykańskiego neo-noir. Por. B. Norðfjörð, *A typical Icelandic murder? The „criminal” adaptation of Jar City*, w: „Journal of Scandinavian Cinema” 2010, nr 1, s. 37-49.
- ³¹ Przemysł spirytusu może wydawać się zajęciem nie do końca dochodowym, jednak nielegalna produkcja oraz szmuglowanie z innych krajów „napojów wysokowych” były ważną gałęzią islandzkiego podziemia kryminalnego, bowiem do 1989 r. w kraju obowiązywała prohibicja. Nawet dziś alkohol można kupić jedynie w pubach oraz specjalnych, kontrolowanych przez rząd sklepach.
- ³² Kolejną amerykańską wprawką mającą ostatecznie udowodnić, że reżyser da sobie radę z kontrolowaniem obdarzonej wielkim budżetem *Kontrabandy*, był nakręcony w 2010 r. obraz pt. *Inhale*. Oba filmy są nadal tematycznymi kontynuacjami osobistych zainteresowań Kormákura, bowiem dotyczą losów osób z różnych powodów stawiających czoło odmiennym kulturom.
- ³³ Motyw morskiej wyprawy jest często wykorzystywany w islandzkich tekstach kultury. Wyspiarskie położenie kraju i jego uzależnienie od rybołówstwa od setek lat znajduje odzwierciedlenie w sagach, sztuce ludowej, poezji, malarstwie i literaturze. Nic więc dziwnego, że również kinematografia go eksploduje. Co ciekawe, do dziś islandzkie kobiety mawiają, iż każdy rejs mężów traktują z podobną powagą, jak gdyby ich mężczyźni wybierali się na wojnę.
- ³⁴ Wcześniej islandzkie pustkowia pojawiły się między innymi w pierwszej części *Batmana* (*Batman Begins*, 2005) Christophera Nolana, zaś w jednej z przygód Jamesa Bonda (*Śmierć nadejdzie jutro* Lee Tamahoriego z 2002 roku) widzowie mogą podziwiać chłodny urok „lodowej laguny” Jökulsárlón.