

Film islandzki dzisiaj

Sylwetka Fridrika Thóra Fridrikssona

JOLANTA SOWIŃSKA-GOGACZ

Wydany w Londynie obszerny almanach pt. *Film Cinematography* – 1968, którego autor, Peter Cowie, przytacza i opisuje najistotniejsze filmy poszczególnych kinematografii, Islandii poświęca literalnie jedną, i to nie całą, stronę (259), czyli tyleż samo, ile produkcjom Senegalu i Wybrzeża Kości Słoniowej. Dla porównania, film polski zajmuje 9 pełnych stron, a brytyjski – 38. Pod hasłem „Iceland” znajdujemy jedynie krótką wzmiankę o filmie niejakiego Gunnara Róbertssona Hansena pt. *Hafnarfjörður fyrr og nú* (*Hafnarfjörður wczoraj i dziś*). Z jednego zdania dowiadujemy się jedynie, że jest to *documentary about the fishing town of Hafnarfjörður on the south coast of Iceland*¹ i z trudem możemy odczytać kilka obco brzmiących nazwisk. Można więc odnieść wrażenie, że kinematografia Islandii to twór nadzwyczaj ubogi, rachityczny, nie potrafiący przebić się na światło dzienne przez grubą warstwę bazaltowych wzniesień czy lodowych płaszczy, a tematem tam podejmowanym jest zawsze i tylko rybołówstwo, jak gdyby było ono jedynym rodzajem aktywności narodu islandzkiego.

Dwadzieścia trzy lata później ten sam autor Peter Cowie, w wydanej (także w Londynie) antologii pt. *Scandinavian Cinema* postanowił odtworzyć dzieje tej anonimowej, odległej kinematografii, pokazując tym samym, że podlegała ona jednak dość stałemu, choć zależnemu od historycznych potyczek rozwojowi. Cowie napisał: *Krok po kroku, rok po roku, kinematografia islandzka, niby lodowiec spływający z gór, zostawia ślad na światowej scenie. Ten raczkujący przemysł filmowy pozostaje z dala od swoich skandynawskich sąsiadów z uwagi na swój język (choć jest to staronordycka „łacina północy”) oraz stosowanie minimalnych środków finansowych. Bliższe spojrzenie na kino islandzkie ukazuje niezwykle trwałe procesy kreacyjne – proces nie tyle kinowych Mogolów, ile kinowych maniaków. Twórcy filmowi w Reykjavíku wciąż oddają w zastaw hipoteczny serca i domy, by zrealizować swoje marzenia, a publika w latach osiemdziesiątych z radością płaciła więcej za bilet na film krajowy, niż wynosiła standardowa cena za zagraniczne produkcje z Hollywood lub z Europy. W ciągu ostatniej dekady Islandia ustanowiła trwałą tradycję. (...) Dzięki kooperacji ze Szwecją, Norwegią i Danią Islandczykom udało się przeskoczyć nieuniknione problemy finansowe małego narodu, który – nawet jeśli szczyci się swoimi własnymi międzynarodowymi liniami lotniczymi – nie posiada tak dużych środków, aby inwestować w kinematografię. A przecież nigdzie indziej w Europie nie ma plenerów tak sprzyjających realizacji filmów. Zimą na Islandii notuje się wyższą średnią temperaturę niż w Nowym Jorku lub Wiedniu, a długie, czyste dni i noce wiosną czy latem wprost spełniają marzenia filmowców. Wiele z naturalnego piękna*

*Islandii odzwierciedlają filmy: otaczające Reykjavik wzgórza z czarną wulkaniczną glebą wzierającą spośród zaskorupiałego śniegu jak żużel z walhallicznej kopalni węgla, pastwiska w dolinach, gdzie odległe farmy starają się przetrwać dzięki skromnym środkom, lodowce i gejzery, które stwarzają odczucie zagrożenia i nietrwałości islandzkiego życia, a także spokojne jeziora i senne zatoczki*².

Aby rzetelnie rozpoznać współczesną kinematografię islandzką, należałoby, jak sądzę, uświadomić sobie najpierw dzisiejszą pozycję tego kraju na arenie międzynarodowej.

Do niedawna najsilniejszym i bodaj jedynym filarem dźwigającym gospodarkę Islandii było rybołówstwo. Obecnie jej mieszkańcy – jak mówi prezydent dr Ólafur Ragnar Grímsson – to *nowoczesne społeczeństwo dobrobytu*³ z doskonałym systemem opieki zdrowotnej, edukacji, jedną z najniższych stóp podatkowych, nieomal zerową inflacją, stabilną gospodarką. Przemysł rybny rozwijany jest według najnowocześniejszych światowych technologii, a w ostatnich piętnastu latach powstało tam wiele przedsiębiorstw wymagających szerokich kompetencji, jak firmy komputerowe, biogenetyczne, medyczne. Małeńki, 272 000 naród cechuje nowoczesność, wysoki standard życia (średnia płaca to 27 000 \$ rocznie) oraz głęboka, wręcz szowinistyczna świadomość swej ponadtyścioletniej historii i kultury. Na własne życzenie Islandia nie jest członkiem Unii Europejskiej, lecz wynegocjowała z Unią porozumienie o europejskim obszarze gospodarczym, co umożliwia jej udział we wspólnym rynku i niezawisłą integrację z „piętnastką”. Polskie nazwisko najbliższe Islandczykom to Bohdan Wodiczko – twórca narodowej orkiestry symfonicznej w Reykjavíku i jej wieloletni pierwszy dyrygent.

Rozdział antologii *Scandinavian Cinema* poświęcony Islandii zwraca uwagę na kilku, zdaniem Petera Cowiego najznamienitszych, jej współczesnych reżyserów. Należą do nich: Ágúst Guðmundsson (ur. 1947, absolwent londyńskiej National Film School)⁴, Egill Edvardsson (ur. 1947, ukończył Akureyri School of Music, w Polsce znany dzięki obrazowi pt. *Agnes*), Hrafn Gunnlaugsson (ur. 1948, ukończył wydział teatru i filmu na uniwersytecie w Sztokholmie), Kristín Jóhannesdóttir (ur. 1948, absolwentka Reykjavík Grammar School, doktorat na Université Paul Valéry w Montpellier), Lárus Ýmir Óskarsson (ur. 1949, studiował filmologię, filozofię i psychologię w Sztokholmie, ukończył Szwedzką Szkołę Filmową), Thorsteinn Jónsson (ur. 1946, absolwent reżyserii Praskiej Akademii Filmowej, w latach 90. przewodniczący Stowarzyszenia Filmowców Islandzkich), Thráinn Bertelsson (ur. 1944, ukończył reżyserię w sztokholmskim Dramatiska Institutet, autor kilku znanych i docenionych filmów, jak *Magnús* czy *Głęboka woda* – oba zgłoszone do Oscara w roku 1985 i 1989) oraz Guðný Halldórsdóttir (ur. 1954, córka Halldora Laxnessa, studiowała reżyserię, produkcję filmową i scenopisarstwo w London International Film School). Gdzieś pośrodku tej listy Peter Cowie umieszcza nazwisko Fridrika Thóra Fridrikssona, autora dwóch wówczas fabularnych obrazów, którego twórcza droga właśnie nabierała blasku, choć niewielu przypuszczało, że dziś będzie on, obok Björka i Asmundura Sveinssona, najbardziej znanym i cenionym artystą z Ultima Thule.

Fridrik Thór Fridriksson, w przeciwieństwie do swych zawodowych pobratymców, nie ma żadnego przygotowania szkolnego do pracy w filmie. Urodził się 12 maja 1954 roku w Reykjavíku. Metodą prób i błędów samodzielnie uczył

się sztuki robienia filmów, będąc jeszcze uczniem szkoły podstawowej (pierwsze próby powstały na taśmie 16 mm, gdy miał czternaście lat)⁵. Debiutował filmem krótkometrażowym pt. *Nomina sunt odiosa*⁶. Miał wówczas dziewiętnaście lat i był uczniem college'u. Dzięki jego determinacji w roku 1978 odbył się pierwszy Festiwal Filmowy w Reykjavíku, a on sam został mianowany jego stałym przewodniczącym⁷. W roku 1980 zrealizował swój drugi film krótkiego metrażu pt. *Brennunjalsaga*, który – wbrew tytułowi i ku zdumieniu widowni nie mówił nic o heroicznych czynach Gunnara z Hlidarendi czy o samym Njálu i jego synach, lecz pokazał, z jaką łatwością tak wielkie klasyczne dzieło średniowiecznej literatury może spłonąć⁸. (Warto tu może zaznaczyć, że saga o Njálu i Gunnarze, której akcja rozgrywa się na przełomie X i XI wieku i zawiera wątek wprowadzenia chrześcijaństwa, jest jedną z najlepiej znanych i najbardziej lubianych sag Islandczyków, a przy tym należy do kanonu lektur szkolnych)⁹. Film ten zaakcentował już wtedy odrębność i oryginalność Fridrikssona jako twórcy odważnego, bezkompromisowego. Rok 1980, obok *Brennunjalsaga*, przyniósł również pierwszy na Islandii periodyk poświęcony sprawom kina – „Filmblaðið”¹⁰, którego pomysłodawcą, wydawcą i pierwszym redaktorem naczelnym był właśnie Fridriksson. Rok później (1981) powstał *Eldsmioturinn* (Kowal) – pierwszy jego film dokumentalny, opowiadający historię pewnego ekscentrycznego wiejskiego wynalazcy¹¹. Film ten zainaugurował tryptyk otwierający reżyserowi drzwi do rzeczywistej kariery. Drugi z nich to zrealizowany w roku 1982 *Rock í Reykjavík* (*Rock w Reykjavíku*) obrazujący nową falę rock and rolla w Islandii¹². Trzeci natomiast – *Kútrekar nordursius* (*Kowboje północy*, 1984) pokazuje „modę na Zachód”, jaka zapanowała na północy wyspy¹³. Nadto Fridriksson zrealizował jeszcze dwa obrazy dla telewizji islandzkiej – *Sen o skrzydłach* (1988) oraz *Ciała aniołów* (1989)¹⁴. Oba te filmy przyciągnęły uwagę głównie z powodu niecodziennych pomysłów scenariuszowych.

W połowie lat osiemdziesiątych nakręcił film eksperymentalny. Jest to podróż wzdłuż wybrzeża Islandii drogą nazywaną przez tubylców Ring Road, od której to nazwy pochodzi tytuł – *The Ring*¹⁵. Obraz stanowi jedną sekwencję zamkniętą w dziewięćdziesięciu minutach (rzecz jasna, tempo jest przyspieszone).

Jego pierwszym pełnometrażowym filmem fabularnym były zrobione w roku 1987 *Białe wieloryby* (*Skyttumar*)¹⁶, opowiadające o dramatycznych losach dwóch poławiaczy wielorybów, którzy zakończywszy kolejny sezon łowczy, podejmują daremną próbę odnalezienia się w nowej, lądowej rzeczywistości. W wyniku nocnej eskapady po Reykjavíku i odrzucenia przez wszystkich włączają się do sklepu z bronią i artykułami sportowymi, gdzie desperacko ostrzelują asortyment i manekiny, co obu doprowadza w finale do śmierci. Rok 1990 przyniósł Fridrikssonowi przyznany przez Islandzką Fundację Filmową ogromny grant na realizację projektu pod tytułem *Dzieci natury* (*Börn náttúrannar*); tak powstało dzieło, które otrzymało 23 międzynarodowe nagrody, w tym Felixa za muzykę i nominację do Oscara¹⁷. W roku 1994 Fridriksson nakręcił *Dni kina* (*Bíódagar*), które zostały uznane za islandzką odpowiedź na *Amarcord* i *Cinema Paradiso*¹⁸. Kolejny film, *Zimny dreszcz* (*Á köldum klaka*, 1995) jest dotychczas chyba najbardziej międzynarodową produkcją tego twórcy. Współscenarzystą był Jim Stark, główną rolę zagrał Japończyk, a kilka pomniejszych aktorzy amerykańscy. Film otrzymał w roku 1996 nominację do Felixa¹⁹. Następnym filmem

była *Diabelska wyspa* (*Djöflaeyjan*), której premiera odbyła się w roku 1996. Obraz został wyróżniony nagrodą FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie (1997). Warto zwrócić tu jeszcze uwagę na fakt, że do wszystkich najistotniejszych obrazów fabularnych Fridrikssona zdjęcia zrealizował Ari Kristinsson (absolwent The California Institute of the Arts), najznamienitszy operator islandzki obecnej doby, zaś kompozytorem tła muzycznego większości tych filmów jest wieoletni współpracownik reżysera – Hilmar Örn Hilmarsson.

Ceremonie żałobne, zjawiska nadprzyrodzone oraz próby amerykanizacji narodu islandzkiego

Varúð! Veit einhver af ferðum Línur hér? – Uwaga! Czy ktokolwiek wie, że pojedziesz tą drogą? Oto pytanie, jakie stawia żółty znak drogowy młodemu Japończykowi, który jako główny bohater filmu Fridrika Thóra Fridrikssona *Zimny dreszcz* próbuje przedostać się w głąb Islandii, by dopełnić tajemniczego, rodzinnego zobowiązania. Tablica z tak sformułowanym pytaniem stanowi swoją granicę pomiędzy „terenem bezpiecznym” a „niebezpiecznym”, sugeruje przeniesienie przestrzeni w miejsce, z którego można nie powrócić, wywozi w nieznane. I nie wiadomo, czy jest to ostrzeżenie przed czymś złym i groźnym, czy raczej zgubnie urzekającym, przed piekłem czy rajem. Kolejne obrazy filmu w istocie ukazują rzeczy dziwne i niepojęte.

Trzeba na wstępie przyznać i stwierdzić, że filmy Fridrika Thóra Fridrikssona są pełne portretów zjawisk niezrozumiałych, wręcz czarodziejskich dla naszych współczesnych, pragmatycznych oczu. Należy również zaznaczyć, iż to, w co trudno uwierzyć, każdy Islandczyk przyjmuje jako naturalne, codienne. Wyrósł w świecie sag i mitologii naród islandzki z łatwością odnajduje w sobie wszelakie intuicje pomocne w odczytywaniu mistycznych kodów: zniknięć, przepowiedni, duchów. O sagach tak pisał Artur Górski: *Ma w sobie coś zdumiewającego obfita twórczość słowa u tej małej rzeszy ludzi (...). Prawdziwa akademia celtycko-normandzka, najpotężniejszy uczeń irlandzkich i bretońskich bardów. (...) Słowo pada na słowo jak zderzenia losów o skutkach nieodpartych, niepowrotnych. (...) To nie jest tylko przyjemność zmyślenia, a raczej jest to zapatrzenie się w głębinę bytu, w ton losu człowieka i dojrzenie w jej mrokach dwóch potęg uroczych, budujących życie i niszczących: tragizmu i chwały. Wysokie głowy przyciągają burze. (...) Gdzieś poniżej, lecz niezbyt głęboko, leży pokonana dzikość pierwotna, sklep podziemny fińskich gusiel i czarów, stary kronosowy demiurgos. (...) To nie jest średniowiecze. To najrzetelniejsza antyczność*²⁰. Jeśli przypomnimy sobie *Dni kina* (*Bíódagar*), nasza pamięć odświeży także z pewnością uroczę, jakże charakterystyczne dla nastroju islandzkich domów sceny, w których cała rodzina, siedząc przy odbiorniku radiowym, wsłuchuje się w te znane już nieomal na pamięć opowieści. Skądinąd wiem, że funkcję spikera pełnił przez lata sam Einar Ólafur Sveinsson, profesor literatury staroislandzkiej reykjawickiego uniwersytetu. O prawdziwym szacunku żywionym do sag może świadczyć fakt, że kiedy w latach 1825-1837 uczeni ogłosili w Kopenhadze subskrypcję na dwutomowe wydanie sag islandzkich, prości farmerzy Islandii zamówili tysiąc egzemplarzy²¹. Do dziś na odległych farmach znajduje się białe kruki tego kosztownego wydawnictwa. O ile w krajach anglosa-

skich powiedzenia, cytaty i przykłady czerpie się z Biblii, o tyle w Islandii w mowie potocznej i beletrystyce operuje się przykładami i imionami rodem z sag. „Sagowe” motywy przeniknęły każdą dyscyplinę życia i sztuki na Ultima Thule.

Islandia jest także „krajem mitów”. Wyspa, siedlisko dzikiej i nieposkromionej przyrody, stanowiła od niepamiętnych czasów idealną przystań dla całego panteonu skandynawskich bogów z mądrym Odysem, sprytnym Lokim i silnym Thorem na czele. Jej też zawdzięcza swój obecny, literacki kształt *Edda*. Najstarsze mity zostały odziane w szatę poezji początkowo przez Norwegów, lecz od X wieku, równocześnie z udoskonaleniem sztuki wersyfikacji, pracę nad formalną stroną *Eddy* przejęli Islandczycy, którzy w Skandynawii mieli opinię królewskich historiografów. W XII wieku kronikarz Theodoricus Monachus tak pisał do arcybiskupa Augustinusa Nidrosiensisa: *Uważałem, że praca warta jest trudu. Wasza Świątobliwość, by owo skromne dzieło de Antiquitate Regum Norwagiensium napisać, mając możność dokładnego badania i studiowania u tych, o których wiadomo, że u nich pamięć dawnych rzeczy jest szczególnie żywota, a których nazywamy Islandczykami; oni cenne swoje skarby duchowe wciąż bez przerwy pielęgnują, dzięki temu, że mają stare pieśni* ²².

Czy jednak możliwe jest literalne przełożenie treści sag i mitów w celu użycia ich do opowiedzenia jakiejś współczesnej anegdoty? *Dzieło literackie jest istnością duchową* ²³ – stwierdził Michaił Stieblin-Kamienski, porównując teoretyczne konotacje islandzkich sag z innymi dziedzinami działalności artystycznej. Píše on, że *ponieważ – z istoty rzeczy – literatura odległych epok nie da się oddzielić od świata duchowego ludzi, w środowisku których powstała, nie może ona zatem być zrozumiała dla dzisiejszego człowieka, o ile niezrozumiała jest dlań tamten świat duchowy. (...) Największe rozbieżności występują tam, gdzie najtrudniej je zauważyć, w najbardziej elementarnych słowach związanych z dziedziczą ducha, takich jak „dusza”, „prawda”, „dobro” itp. (...) Badaczabytków dawnej literatury często nie bardziej odbiera sam utwór i wyrażony w nim świat duchowy niż kornik toczący pergamin, na którym ten utwór spisano* ²⁴. U Petera Cowiego można znaleźć stwierdzenie, że *przemoc wyziera ze stron każdej islandzkiej sagi, jednakże występuje stosunkowo rzadko w rodzimych filmach o tematyce dotyczącej współczesnych kwestii i międzyludzkich związków* ²⁵. Warto jednak prześledzić wachlarz chwytów, dzięki którym islandzkie filmy – tak współczesne formalnie i tak często zakorzenione treściowo w tradycji – przemycają swą odmiennność.

Zimny dreszcz, z którego pochodzi cytat przytoczony na początku, jest ponieważ naturalnym wprowadzeniem w świat islandzkich zawiłości, ponieważ pokazuje nam Ultima Thule oczami bohatera prawie równie zdezorientowanego jak my. Mamy więc możność przeżyć wraz z nim zupełnie nową, długą, pełną utracień drogę od Reykjavíku aż po północne, skute lodem rubieże wyspy.

Oto przybywa z zatłoczonego, barwnego Tokio na prawie puste, szare lotnisko w Keflavíku młody japoński biznesmen Hirata (w tej roli Masatoshi Nagase znany z filmu Jima Jarmusha pt. *Mystery Train*), którego podróż podyktowana jest wewnętrznym imperatywem, by zgodnie ze starym japońskim obyczajem pogrzebać dusze swych rodziców zmarłych tragicznie przed laty na Islandii. *W obcym miejscu bez odprawienia rytuału ich dusze nie zaznają spokoju* – tak

brzmiały słowa dziadka, gdy tłumaczył zaprząniętemu doczesnością wnukowi, jak bezcenną podróżą byłaby ta wizyta na tej dalekiej wyspie. *Dlaczego miałbym jechać na biegun północny i śpiewać tam nad jakąś rzeką?* – ripostuje Hirata. Tajemnicza siła, która w pierwszych kadrach ślepym trafem uruchamia magnetowid i zmusza Hiratę do wysłuchania ostatnich kierowanych pod jego adresem troskliwych słów ojcowskich i ostatniego spojrzenia w oczy matki, zmienia jednak ostatecznie jego plany urlopowe i okaże się zapowiedzią wielu niepojętych zjawisk, jakich Japończyk będzie świadkiem, przemierzając Islandię.

Hirata od dawna planował urlop na Hawajach, więc już w pierwszym kontakcie Islandię, którą – co rzadkie w filmowym portretowaniu tego kraju – mamy okazję widzieć w mroźnej, białej szacie środka zimy, wydaje mu się nieprzyjazna, wręcz wroga. Przez pomyłkę Hirata trafia w Keflaviku do autobusu, który – zamiast kierować się bezpośrednio do stolicy – zahacza o lagunę gorących źródeł, gdzie pasażerowie gremialnie rozbierają się i, jak gdyby nigdy nic, zażywają kąpeli. Ponieważ tokijskiemu gościowi zdaje się to nieporozumieniem, nie czekając na gromadę współtowarzyszy podróży, postanawia dotrzeć do hotelu na własną rękę i korzysta z taksówki.

Kierowca (Magnus Ólafsson) częstuje go lukrecją i podobnie jak przewodnik autokarowy opowiada z entuzjazmem o ojczyźnie. Wraz z Hiratą dowiadujemy się, że wzięwszy pod uwagę ich małą liczebność, Islandczycy mają największą liczbę noblistów i pisarzy na świecie, a także najpiękniejsze kobiety, najlepszą lukrecję oraz najczystsza baraninę. Zmarznięty Japończyk, który od roku marzył o urlopie w tropikach, okazuje lekkie zniecierpliwienie i nie dowierza temu, że oto znalazł się w „raju na ziemi”. Tymczasem kierowca zatrzymuje samochód, przeprosza na chwilę i udaje się do jakiegoś dziwnego budynku. Gdy chwila przedłuża się niepokojąco, Hirata zagląda do wnętrza i dostrzega w tłumie innych ludzi kierowcę przebranego w barwne, dziwaczne szaty i olbrzymi turban. Jest złobek, Święta Rodzina, trzej królowie, pastuszkowie, koledy... Wszystko to wygląda bezsprzecznie na uroczą *mise en scène* bożonarodzeniowej szopki. Japończyk jest tak zdziwiony i przerażony opisanym wyżej kuriozum, że zabiera z bagażnika swą walizkę i ponownie szuka sposobu na dotarcie do stolicy. Pod hotel podwozi go ostatecznie wielka Scania transportująca grupę młodych robotników. Tu również spotyka Hiratę nowe doświadczenie. Mężczyźni stojący na platformie samochodu, nie zważając na trzaskający mróz i śnieżną zawieruchę, śpiewają głośno, *unisono* bogoojczyźniane pieśni. Zapytany przez jednego z nich o to, jak mu się podoba Islandia, Hirata odpowiada zachowawczo zdaniem, jakie powtórzy jeszcze kilkakrotnie: *To bardzo dziwny kraj*.

Po niedosłej gorącej kąpeli na mrozie, spotkaniu z ultrachrześcijańskim taksówkarzem-patriotą i muzyczną apoteozą tej dziwnej krainy, Japończyk ma nadzieję na spokojny odpoczynek w hotelu. Kiedy jednak kończy swego drinka, podchodzi doń młoda dziewczyna i stwierdza, że wyczuwa między ich dwójkiem *jakiś dziwne przyciąganie*. Hirata znów nic z tego nie rozumie, ale daje się namówić na kupno samochodu, na którego sprzedaży bardzo jej zależy. Gdy następnego dnia idzie na umówione spotkanie, przechodzi przez cmentarz. Ma tam okazję obejrzeć, z daleka, ceremonię żałobną i posłuchać kolejnej islandzkiej pieśni. Jakaś uśmiechnięta kobieta należąca do korowodu pogrzebowego niespodziewanie robi mu zdjęcie.

Cmentarze i pogrzeby są w twórczości Fridrika Thóra Fríðrikssona elementem permanentnym; oglądamy je w czterech najważniejszych jego obrazach fabularnych. W finale *Zimnego dreszczu* Japończyk dokonuje rytualnego pogrzebania dusz rodziców, a po drodze jest świadkiem dwóch ceremonii żałobnych. W *Dzieciach natury* jesteśmy świadkami bogatego w symbole umierania dwojga głównych bohaterów. *Dni kina* przynoszą śmierć i pochówek ojca małego Tómasa, w *Diabelskiej wyspie* natomiast rodzina żegna Daniela. Nad żadną z tych śmierci reżyser nie przechodzi „pozaobrazowo”, milcząc. Każdą komentuje obszernym, wręcz dogłębnym ukazaniem obrzędu. Ta narzucająca się częstotliwość motywu skłania do przesłedzenia wątków związanych ze śmiercią i postawienia kilku pytań natury ogólnej, na które odpowiedź przywiódłaby do zrozumienia całej tej Fríðrikssonowskiej dosłowności.

O ceremoniach pogrzebowych opowiada Laura (Laura Hughes), jedna z bohatererek *Zimnego dreszczu*. To ona fotografuje Hiratę podczas spaceru po reykjavickim cmentarzu. Spotykają się potem raz jeszcze w przydrożnej kawiarni, gdy oboje odpoczywają przed kolejnym etapem swych podróży. Zajęciem Laury jest – jak sama to określa – *kolekcjonowanie pogrzebów*. Polega ono na jeżdżeniu po całym kraju, a nawet świecie, fotografowaniu, opisywaniu i nagrywaniu tych ceremonii. *Kiedyś widziałam pogrzeb w Indiach, nad Gangesem* – mówi. – *Mają tam takie ceglane platformy, na których za jednym razem pięć, sześć rodzin odprawia swoje ceremonie. Potem jest pięknie. Dym unosi się z płonących ciał, w oddali kobiety piorą ubrania, wszyscy są bardzo radośni. Wszędzie czuje się radość, bo dla nich koniec tego życia jest początkiem nowego*. Laurę fascynuje pogrzeb jako składanie hołdu najbliższym, jako uroczysta chwila kompilująca żal ze szczęściem, niosąca aspekt materialny i duchowy życia. W opozycji do charakteru swej pracy, która bądź co bądź kojarzy się z przemijaniem i smutkiem, Laura jest bodaj najpogodniejszą postacią stworzoną przez Fríðrikssona. Z jej twarzy nie znika uśmiech, a postawę wobec świata charakteryzuje nadzwyczajne otwarcie i promieniująca życzliwość. Postać ta stanowi jakby kondensację przemysłu nad umieraniem i sugeruje, że nie musi iść za nim sam płacz, lecz także dobre życzenia. O pogrzebach mówi, iż *dzięki nim wiemy, jak przeżywać smutek*.

Laura pokazuje Hiracie jego portret wykonany na cmentarzu w Reykjavíku, a on podwozi ją do jakiegoś miasteczka na kolejną ceremonię. Tam wysłuchuje monologu grabarza kończącego kopanie grobu: *W dzisiejszych czasach wszyscy się spieszą. Na przykład ona. Kiedy umarł jej mąż, poprosiła, bym zrobił nagrobek wystarczająco duży dla nich obojga. Potem kazala wykuć swoje nazwisko i rok, w którym chciała umrzeć. Później przychodziła codziennie, bo nie mogła się doczekać, kiedy wreszcie spocznie pod swoim nagrobkiem. Czyż to nie jest wspaniałe?* Słowa te przytaczam w całości, gdyż w moim odczuciu z nich właśnie może się wyłonić uzasadnienie dla konstrukcji postaci Laury, z całą jej dziwnością i pogodą ducha. Otóż nagle ukazuje się oczom wyobraźni wizja śmierci jako wymarzonej, niekończącej się wakacji, względem których życie na ziemi wydaje się jedynie marnym, nudnym i krótkim preludium. Takie ujęcie śmierci jest wprawdzie znane i bliskie wielu kulturom, lecz rzadko przypisuje się je Europejczykom. Chrześcijaństwo, choć jest na tym obszarze religią powszechną i swym wyznawcom zapowiada po śmierci raj, często nie potrafi uchronić naj-

blizszych zmarłej osoby przed wielkim cierpieniem, poczuciem zagrożenia i utraty. Tymczasem Laura wydobywa z obrzędów pożegnalnych samo piękno czi, oddania, szacunku. I tak jak dla starej Islandki każącej wyrzucić na przedczesnym grobowcu rok swego odejścia i traktującej to odejście jak wyjazd do ciepłych krajów, dla Laury uczestnictwo w pochówku jest czymś w rodzaju machania chusteczką na „do widzenia” przed czyjąś pasjonującą wycieczką.

Jest chyba jeszcze jeden powód, dla którego Laura zaistniała w *Zimnym dreszczu*. Wziąwszy pod uwagę pierwszą, jeszcze „tokijską” część filmu, Hirata nie rozumiał tak naprawdę swego posłannictwa. Przybył na Islandię poniekąd wbrew sobie, nie ufając nakazowi, któremu niechętnie się poddał. Światopogląd Laury i jej przedziwna pasja nastrajają go pozytywniej do celu jego własnej podróży, uświadamiają mu, jak piękne i pożyteczne może być pożegnanie z najbliższymi. Ciekawą koncepcją scenariuszową jest tu nałożenie na siebie dwóch odległych kultur: młoda północ Europy podejmuje gościa ze wschodu Azji, by ten mógł dokonać tradycyjnego rytuału, który znany jest po drugiej stronie świata od tysięcy lat. Interesujące jest również przeobrażenie Japończyka, które dokonuje się dzięki wszystkim „islandzkim” spotkaniom i przygodom. Pośrednio to właśnie dzięki spotkaniu Laury, prawie dziesięć tysięcy kilometrów od swej wypełnionej miriadami religijnych obrzędów ojczyzny, z początku sceptyczny bohater odkrywa ich sens i wymowę. *Pana rodzice byłiby z pana dumni* – słyszy przy pożegnaniu.

Po wielu trudnościach, o których będę pisać niżej, Hirata dociera do miejsca śmierci rodziców, do Staðarféll (owa miejscowość istnieje rzeczywiście na górzystym terenie w północno-wschodniej części wyspy, nieco na południe od szczytu Kollfjall) i odprawia tam, nad brzegiem bezimiennej rzeki, rytuał pożegnania ich błakających się dusz. Ze swej ojczyzny przywiózł tabliczki modlitewne, butelkę sake, świece i coś, co po japońsku nazywa się „senko” i przypuszczalnie jest kadzidłem.

Zgoła odmienny w charakterze i formie jest pogrzeb ukazany przez Fridriksóna w jego najgłośniejszym jak dotąd filmie, w *Dzieciach natury*. Żeby jednak wyjaśnić jego wymowę, należy się cofnąć do samego początku, do pierwszych ujęć. Starą islandzką pieśnią, bez mówionych dialogów i bez pośpiechu reżyser wprowadza nas w życie starego farmera, który postanawia opuścić miejsce zakorzenienia i ostatnie swe lata spędzić z rodziną w stolicy. Wnętrze jego domu jest skromne, schludne i puste. Stary Thorgeir Kristmundsson (w tej roli Gísli Halldórsson) pali stare fotografie, zabija psa, pije łyk czystej wody, myje głowę, ostatni raz gra na organach i rozpoczyna pakowanie. Oprócz rzeczy osobistych zabiera portret żony, oprawiony w drewno termometr oraz duży zegar ścienny. W opustoszałym pokoju zostaje na ścianie obraz Chrystusa ze stadem baranków, jak gdyby to on miał teraz Thorgeira zastąpić i prowadzić jego owce na najlepsze pastwiska. Po nieudanej próbie porozumienia z od lat niewidzianą córką i jej rodziną Thorgeir trafia do domu starców. Tam, wśród sporego grona mieszkańców, rozpoznaje Stellę (Sigríur Hagalín) – znajomą z lat dzieciństwa. Staruszka znana jest pensjonariuszom i personelowi jako osoba trudna, wręcz awanturnicza. Słynie też z tego, że co jakiś czas daje stamtąd drapaka, ponieważ jej najwyższym celem i ostatnim wielkim marzeniem jest wrócić, choćby na chwilę na rubieże wyspy, gdzie się wychowała. Warto przytoczyć fragment jej rozmowy

z Thorgeirem: *Śpiewy i tańce, jak za dawnych czasów. (...) A jak już wszyscy poszli, mój ojciec siadał ze swym akordeonem na wrzosowisku i grał dla pustych pól. Tak wyraźnie to pamiętam. Boże, tak bym chciała teraz tam być. Czasem wydaje mi się, że wszystko jest po staremu, że tylko na krótko wyjechaliśmy i znów się wszyscy spotkamy. (...) właśnie tam chciałabym być pochowana. W grobowcu, w którym leżą moi rodzice. Nie pozwolę, żeby mnie pochowali na tym wysypisku śmieci, tu, na południu. Ostatnie życzenie to nie żarty.*

Kiedy poznaje się Islandię z fotografii czy zdjęć filmowych, trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to kraina niecodziennej urody. Potwierdzają to ludzie, którzy poznali ją „przez dotyk”. Bohaterowie filmu Fridrikssona to „dzieci natury” *par excellence*. Thorgeir pozostał z dala od miejskiego zgiełku aż do starości i dopiero gdy nie miał już siły sam pracować, podjął decyzję o przeprowadzce do miasta, lecz Stella wyzwoliła w nim tęsknotę i razem, niby chłopak z dziewczyną, wyruszają któreś nocy ukradzionym jeepem w swą ostatnią podróż.

Gdy dopływają do brzegu, płacą przewoźnikowi niczym mitycznemu Charonowi za przedostanie się w to trudno dostępne miejsce i na jednym ze stromych zboczy odnajdują znajome domostwo. Rozpalają ogień w kominku, odpoczywają, nie rozmawiają. Rano Stella wychodzi na spacer do ogrodu, gdzie pośród nieokrzeseanej, dzikiej zieleni – dzięki wizjom-wspomnieniom – pozwala odżywać życie swym krewnym. Oto stają przed nią uśmiechnięte kobiety pracujące na farmie, znajomi rybacy wyruszający na połów, chłopak koszący trawę, szczęśliwa młoda matka z noworodkiem na rękach... Stella, odprężona i zadumana, dotyka dłonią starego pnia, a sięgając jej twarzy wielką kulę owocu dzikiego kopru przytula do twarzy i głaszcze jak głowę przyjaciela. Każde źdźbło, każdy liść czy kwiatostan to jej rodzic, krewny lub sąsiad. Jak gdyby stary *hortus siccus* okazał się po otwarciu albumem fotografii.

Po przywitaniu ogrodu-rodziny Stella idzie brzegiem morza i przywołuje kolejne wspomnienia. W pewnej chwili do brzegu i jej zamoczonych stóp przybija wielka kłoda drewna i przed staruszką pojawia się gniady koń zaprzężony do dwóch bali oraz dwaj mężczyźni. Ryjąc tymi pniami głębokie ślady na piachu, koń odjeżdża w głąb zarośli. W tym właśnie miejscu za kilka chwil Thorgeir odnajdzie Stellę zimną i nieruchomą. Trafi do niej, idąc głęboko wyrytym śladem pozostawionym na skrawku wybrzeża.

Stella ma plecy i włosy zamoczone w wodzie. Naniesiony nurtem grafitowy piach przesuwają się po jej dłoni ziarnistym, równomiernym, płynnym ruchem, jak po ścianach klepsydry. Thorgeir niesie jej ciało do domu.

W postłowie do *Sag islandzkich* Artur Górski przypomina zwyczaj wrzucania do morza drewnianych słupów, które „decydowały” o miejscu zasiedlenia. Nowi osiedleńcy przybijali w miejsce, gdzie woda te słupy przypławiła i tam budowali domy. Może więc w tej sekwencji filmu mamy do czynienia ze swojego rodzaju kodem etnologicznym²⁶ wchłoniętym przez islandzkich twórców wraz z wychowaniem. Jednocześnie kluczem do „zrozumienia” tej śmierci, czy raczej nadanej jej formy, może być symboliczne „porwanie” Stelli przez jej przodków wyrażone śladem na piasku. W ostatniej minucie życia bohaterka imaginuje sobie przecież mężczyzn wyciągających usilnie kawały drewna podobne do tego, który leży teraz przed nią. Ślad na plaży, którym następnie kroczy Thorgeir, nie przypomina wprawdzie śladu znanego nam z wcześniejszych ujęć, lecz jego parametry fizy-

czne nie mogą wskazywać na wydeptanie go przez człowieka. Poetyka tych kadrów sugeruje wiele możliwości interpretacyjnych, ale za najbardziej prawomocne ich rozwikłanie przyjmijmy pełne tajemnicy i mistyki zaproszenie i odejście duszy Stelli do świata drogich jej przodków.

Jednym z najpiękniejszych i najbardziej poruszających fragmentów *Dzieci natury* jest robienie trumny. Powoli, z pietyzmem Thorgeir wymierza, piluje i „do białości” hebluje deski, równiutko wbija w nie gwoździe... Jego „niepotrzebna” staranność, świadcząca o szacunku do tego, co po człowieku zostaje, przywodzi na myśl konstruowanie nie trumny, lecz jakiegoś misternego czółna, w którym ciało będzie mogło *in perpetuum* odpłynąć.

Aby spełnić ostatnie życzenie, Thorgeir przeciąga trumnę przez dzikie pole wyrosniętego kopru i ukwieconą łąkę. Rośliny, które Stella witała jak przyjaciół, teraz jak przyjaciele ją żegnają. Pod kościołem, pośród zieleni, obok drewnianego krzyża, który – jak można przypuszczać – patronuje mogile rodziców, starzec wykopuje głęboki dół i resztką sił wpuszcza do niego jasną skrzynię.

Oto spełnił się najśmielszy sen. Poznany w dzieciństwie raj ponownie został odnaleziony, długa podróż zakończona, więc można odejść. Powrót do macierzystej ziemi (zauważmy, że w omawianym przykładzie ma on znaczenie podwójne) odpowiada tak opisanemu przez Gastona Bachelarda fantazmatowi: *...kiedy przeżywa się śmierć w jej funkcji przyjęcia, ziemia objawia się jako łono*²⁷. Macierzysta wartość śmierci zbiega się ze starożytnym mitem o Ziemi-Matce.

Od chwili przybycia na wyspę staruszkowie zaniechali rozmów; nastrojem filmu rządziła muzyka i malowniczość kadrów. Cisza ta, uprzedziwszy bieg zdarzeń, jest stosowną prefiguracją umierania. Panujący w filmie od pewnego momentu spokój przerywa na chwilę, zresztą bardzo dostojnie i łagodnie, śpiew Thorgeira nad grobem Stelli. Piękną, jednolitą barwę jego głosu przejmują nagle, przy równoległej zmianie kadru, chór żeński i wtór organów. Kiedy po tym przedziwnym, pełnym zacości pochówku Thorgeir idzie brzegiem morza w nieznanym kierunku, chór śpiewa mu tę pożegnalną pieśń, tak jak on rytualnie żegnał nią Stellę. Starzec mija groblę, na której znalazł ciało swej towarzyszki i która do tej chwili utrzymała na piachu jej zastygły kontur. Woda płynie w tym samym wyłobieniu i tempie, jakby czas mityczny zastygł w przestrzeni. Zmęczonym krokiem Thorgeir wspina się na usypane kamieniami wielkie wzgórze, na którego płaskim szczycie dociera do szeregu ogromnych opuszczonych hangarów. Wnętrza pełne są śmieci i brudnych kałuż. Starzec przygląda się ze zrezygnowaną zadumą rzuconym niedbale, zwęglonym szczątkom globusa. Oto leży przed nim zwięzła metafora świata.

Ujęcie kolejne to nieregularny, z lekka spiralny, cichy lot kamery nad hangarami. Po chwili orientujemy się, że po Thorgeira przyleciał anioł (Bruno Ganz). Odziany w długi, czarny płaszcz, zwiastuje kolejne odejście. Stary, zmęczony Thorgeir podchodzi, kulejąc, do stosu śmieci i klęka, anioł dotyka krwawiących ran na jego stopach, potem ramienia. Starzec, jak zaczarowany, nie odwraca głowy, nie jest zdumiony, wstaje i wychodzi z budynku. Drugi „przylot” kamery jest już hulaśliwy i równomierny – to policyjny helikopter poszukujący staruszków. Thorgeir, nie zwracając uwagi na coraz bliższy huk śmigieł, oddala się pośpiesznie na obolałych nogach gdzieś na skraj skarpy i znika we mgle za

zniszczonej, otwartą bramą, za której połamanymi „plecami” nie ma nic poza nieznanym, popielatym horyzontem.

Tak kończą się losy dwojga „dzieci natury”.

W ostatnich minutach *Dni kina* umiera niespodziewanie ojciec Tomasa. Syn spędzający wakacje na wsi musi wracać do Reykjavíku, by osobiście go pożegnać. Ceremonia nie jest przez Fridrikssona nacechowana osobliwością, ponieważ film ten z założenia rozmieszcza akcenty na zupełnie innych zagadnieniach. Słyszymy pieśni pocieszające i sztampową mowę pastora, widzimy czarne kostiumy i zafrasowane twarze rodziny. Ważne jest jednak to, że pogrzeb nie odbywa się w miejscu zamieszkania bohatera, lecz w jego rodzinnych stronach. Zanim ciało spocznie w przeznaczonym miejscu, pokonuje samolotem długą drogę. Mamy tu więc przed sobą uproszczony temat *Dzieci natury*.

Jeszcze jedną ludzką śmierć Fridriksson pokazuje w *Diabelskiej wyspie*, filmie stanowiącym bolesny i karykaturalny zarazem portret środowiska bezdomnych Islandczyków, którzy znaleźli schronienie w opuszczonych barakach amerykańskiej bazy wojskowej. Odejście Daniela (Svein Geirsson) nie jest trzonem filmu, nie jest też przełomem w strukturze fabularnej, lecz można je chyba nazwać wyjątkowo płynnym, przestrzennym interludium, jako że pozostałe kadry pokazują świat bardzo duszny, przyćmiony. Szczęśliwy, oderwany od mrocznych związków rodzinnych Daniel lata samolotem nad wyżinnymi terenami okolic Reykjavíku. Jest to jedyny moment w filmie, kiedy wychodzimy z ciasnych pokoików i sprzed zasłony papierosowego dymu; możemy wziąć głębszy oddech. Wzgórza, doliny, porozplatane warkocze strumieni, łąki i skały – wszystko to czyni krajobraz roztaczający się przed Danielem zjawiskowo pięknym. Następne kadry pokazują katastrofę lotniczą, w której Daniel ponosi śmierć. Przyroda okazała się zdradliwa i podstępna; nieczym bajkowa Królowa Zima i uwięziła młodego, dobrego Daniego, zanim zdążył zachłysnąć się darami, jakimi los go od niedawna obdarowywał. Fridriksson nie dramatyzuje akcji sekwencją upadku, nie pozwala usłyszeć huku uderzającej w ziemię maszyny, lecz płynnym ruchem przechodzi od zdjęć pokazujących lecącego, uśmiechniętego Daniela do ujęć wraku. Daniel się rozplątał, znikł z pola widzenia, został gdzieś, skąd go nie dostrzegamy.

Islandia słynie z duchów. Takie zdanie pada podczas podróży Hiraty do Błękitnej Laguny, gdy przewodnik autokaru przybliży turystom kraj będący celem ich drogi. Jeszcze w czasach przedchrześcijańskich istniał w Skandynawii cały system zwyczajów i wierzeń należących raczej do folkloru niż do oficjalnej religii czy mitologii, które utrzymywały się pomimo zwycięstwa nowej wiary. Liczne przesady (...) dowodzą siły ich uporczywego trwania, a zaczerpnięte z nich motywy przewijają się obficie w powtarzanych sobie z ust do ust baśniach opowiadanych jeszcze w XIX i XX wieku przez ludność zamieszkałą na tych samych terenach. Również i samo chrześcijaństwo przyswoiło sobie wierzenia, które racjonalista mógłby sklasyfikować jako przesady. Trudno tu wytyczyć wyraźną granicę między tym, co chrześcijańskie a tym, co przedchrześcijańskie²⁸.

Światopoglądowi typowemu dla narodu islandzkiego można chyba nadać miano magiczno-religijnego, gdyż nacja ta bardzo wprawnie potrafi mieszać *stricte* chrześcijańską obrzędowość choćby z szeroko pojmowanym animizmem. W filmach Fridrika Thóra Fridrikssona ukazane jest to bardzo wyraźnie.



Zimny deszcz, reż. F. T. Fridriksson (1995)

Diabelska wyspa, reż. F. T. Fridriksson (1996)



Na dłuższą chwilę wróćmy jeszcze na *Diabelską* wyspę, tam bowiem poznamy postać na wskroś symptomatyczną dla frapującego nas obecnie tematu. Chodzi tu, rzecz jasna, o babcię Karolinę (Sigurveig Jónsdóttir), „szamankę” całej rodziny, o której jej mąż Tommi (Gísli Halldórsson) wyraża się w sposób następujący: *Męczę się z tą wiedźmą już prawie czterdzieści lat. Sam nie wiem, dlaczego. (...) Prawdę mówiąc, nie planowaliśmy małżeństwa. Wszyscy zawsze uważali ją za czarownicę i wiedźmę. Chcieli odebrać jej dziecko, matkę Gogo. Więc postanowiłem się za nią wstawić. Poszedłem do burmistrza, żeby dowiedzieć się, co zrobić, żeby mogła zatrzymać dziecko. A on na to, że ona jest samotna i że nie ma gdzie mieszkać. Chyba, że – powiedział – chyba żebyś się z nią ożenił, wtedy nikt jej nic nie robi. I to szaleństwo trwa już czterdzieści lat.* Karolina jest bodaj najbardziej kontrowersyjną postacią *Diabelskiej* wyspy. Z jednej strony stanowi kwintesencję czułości względem wnuków, z drugiej zaś bywa szalenie okrutna i porywcza. Ale najsilniej akcentowaną jej cechą są zdolności paranormalne. W całej tej wyśmianej przez Fridrikssona paradzie kultu Ameryki oraz wszystkiego, co z niej pochodzi, babcia wydaje się swoistym anachronizmem, przechowalnią islandzkich guseł.

Od samego początku babcia jest ukazywana jako ta, która potrafi przepowiedzieć przyszłość. Takim zresztą określeniem przedstawia ją jej córka Gogo (Saga Jónsdóttir) swemu świeżo poślubionemu amerykańskiemu mężowi. Pierwsze słowa, jakie padają z ust babci, to zapowiedź czegoś, co „wisi w powietrzu”. Następnej nocy budzi ją nagle padający deszcz i rozrzucone silnym wiatrem śmieci. *Coś wisi w powietrzu, coś się będzie działo. Czuję to*²⁹. Wstaje i zaczyna chodzić po baraku z orężem w postaci Biblii odwróconej wyraźnym złotym krzyżem w stronę „złych mocy”. *Sprzedawczyki! Faryzeusze!* – szemrze złowrogo, spluwa i groźnym wzrokiem szuka przed sobą czegoś lub kogoś, kogo tymiż obelgami obrzuca. Po chwili okazuje się, że rzeczywiście w jednym z pomieszczeń wybuchł pożar. Karolina budzi wszystkich współmieszkańców, po czym – zobaczwszy ich mizerne próby gaszenia ognia za pomocą mało pojemnych naczyń kuchennych – sama bierze do rąk ogromną blaszaną wannę i unicestwia jednym chluśnięciem cały wielki płomień. *Nie wolno palić świeczek w moim domu! Mam elektryczność! Świeczki to narzędzie diabła!* Zgodnie ze swą rolą rodzinnej kapłanki babka daje świadectwo znajomości symboliki ognia i wie, że niezależnie od wielorakości fantazmatów, jakie ogień prowokuje (zapalone świece, rytualne ognie, piekło), zawsze jest on kojarzony ze śmiercią³⁰. Kilka scen później stawia pasjansa młodej dziewczynie, która mieszka od niedawna w sąsiednim baraku. Wróży jej mężczyznę w mundurze, przy czym dalsza część fabuły w żadnym stopniu tej wróżby nie realizuje. Nie musi być to jednak odczytywane przez widza jako „votum nieufności” sugerowane przez Fridrikssona wobec Karoliny, lecz raczej jej przemyślane działanie mające na celu odwiedzenie dziewczyny od ukochanych wnuków i skupienie jej uwagi na kimś innym. Ani przecież Daniel, ani tym bardziej Baddi (Baltasar Kormákur) nie aspirują do społecznej funkcji „ubierającej” ich w mundury. Na potwierdzenie słuszności tej tezy można przywołać słowa babci, gdy któregoś ranka widzi ona tę samą dziewczynę po nocy spędzonej z Baddim. Karolina mówi wówczas: *Jakaś dziwka chce uwięzić nam chłopaka!* Jeszcze wcześniej zresztą, chcąc uchronić Baddiego przed złymi doświadczeniami, używa podobnych sformułowań. *Trzymaj się z dala od*

amerykańskich dziwek. Trzeba przestawać z porządnymi ludźmi. Wystrzegać się plugastwa, tej Sodomy i Gomory! – żegna wnuka przed jego odlotem do Stanów Zjednoczonych, a kiedy w przeddzień wyjazdu opowiada mu historię pijaństwa swego męża, stwierdza, iż złe duchy żerują na ludzkich słabościach. Kiedyś wypił tak dużo, że leżał nieprzytomny na kanapie. Wtedy wypowiedziałam zaklęcie. I puff! Zły duch zniknął. Poszedł sobie. Nawet nie wiem dokąd.

Jest impulsywna, zabobonna, wszystkich ma za faryzeuszy, nikomu nie wierzy. Za nic na świecie nie chce przeprowadzić się do mieszkania w nowoczesnym bloku, a gdy Baddi zaczyna do niej mówić po angielsku, pyta przerażona, wykonując ręką znak krzyża: *Jezu Chryste, po jakimu ten chłopak gada?! Tak sam „przeżegnałny” gest wykona jeszcze raz, gdy zobaczy, jak pod ciężarem pijanego sąsiada zawala się ściana jego baraku. Jej umiłowany wnuciek jest Baddi, który sam siebie nazywa „synem diabła”. Babcia darzy go szczególnymi względami i anielską cierpliwością. Na każdym kroku go chroni i w każdym sporze jest jego wsparciem. Jej uczucia stygną jednak, gdy młodszy z wnuków, Danni, uważny przez rodzinę za nieudacznika i ofermę, kończy z wyróżnieniem kurs pilotażu i jego fotografie, opatrzone chlubnymi komentarzami, widnieją na stronach lokalnej prasy. Babcia wydaje wówczas nowe dyspozycje odnośnie do rozkładu barakowych pomieszczeń, dzięki czemu Danni otrzymuje własny pokój, bo przecież pilot nie może mieszkać za szafą. To od Karoliny właśnie dowiadujemy się, że as pik oznacza śmierć, przez co spodziewamy się za chwilę – i słusznie – sporych przegrupowań w narracji filmu. Jej przepowiednia spełnia się w śmierci Daniela. Po tym zdarzeniu babcia wygłasza wprost do Boga bluźnierczą mowę: Jesteś drań, łajdak. Nie mówcie mi o Bogu. Bóg to łajdak, który morduje dzieci. Czy to się nigdy nie skończy?! Po kilku minutach, podczas których następuje przylot Gogo, przytoczona wyżej ceremonia żałobna oraz narodziny i chrzest dziecka Baddiego, ma miejsce scena najbardziej chyba wyrazista dla Karoliny i dowodząca jej niezwykłych zdolności. Podobnie jak na początku filmu, jest wietrzna noc, przed barakami piętrzy się nieład, a Karolina zostaje czymś nagle zbudzona. Wstaje, dmucha i skrada się przez barak z tą samą, spoczywającą zawsze przy jej łóżku Biblią odwróconą przodem do rzekomego „demonia”. *Plugastwo! Łotry! Łajdaki!* – mówi groźnie i w tejże chwili ukazuje się w drzwiach sylwetka zmarłego wcześniej kilkuletniego synka jednej z sąsiadek, wyprowadzającego za rękę równie małego, cierpiącego na jakąś chorobę nogi prawnuka Karoliny. *Wysłańcy Złego! Jak jeszcze mnie doświadczyć? Nie dość już wycierpiałam? Zostaw to dziecko! Nie dość mi już dzieci zabrałeś? Zamiast je zabierać, pomyśl jak pomóc kalece!* Wymachując Biblią krzyczy i warczy. Duch dziecka znika, a prawnuk, stojąc w piżamie na wietrze, mówi jej, jakby odezarowany, że właśnie słyszał piękną piosenkę. Rano Dolli (Halldóra Geirhardsdóttir) komunikuje babci, iż synka męczyły w nocy jakieś straszne koszmary. Karolina nie jest zdziwiona, tylko każe małcowi przejść kawałek po podłodze, żeby sprawdzić, czy dzięki jej „rozmowie” ze złymi mocami zgoiła się jego noga. Chłopak wprowadzie wciąż kuleje, ale za to nagle, stanąwszy na środku pokoju, zaczyna ni stąd, ni zowąd odśpiewywać po włosku popularną, lecz nie znaną sobie wcześniej arię operową.*

Wiele podonych cech ma Toni (Jón Sigurðjónsson), dziadek Tomasa z *Dni kina*.

Film jest reminiscencją lat sześćdziesiątych, kiedy to wizyta w kinie była wydarzeniem na miarę jakiejś ważnej ceremonii. Warto zaznaczyć, iż na ten czas przypada również dorastanie samego Fridrika Thóra Fríðrikssona. Główną postacią jest dziesięcioletni chłopiec, który uczy się życia nie tylko przez szkołę, rodzinę czy kontakt z rówieśnikami, ale również dzięki projekcjom kinowym. *Dni kina* zaczynają się ujęciem zalanej deszczem ulicy Reykjavíku, którą ludzie pośpiesznie maszerują na wieczorny seans. Sala kinowa jest wypełniona po brzegi, a na ekranie Metro Goldwyn Meyer prezentuje *Króla Królów*. Narodzenie, wjazd do Jerozolimy, ostatnia wieczerza, droga na Golgotę. Sceny ukrzyżowania nie zobaczyliśmy, bo ojciec Tomasa „zakrył nam oczy”. W ten prosty i sugestywny zarazem sposób reżyser powiedział, jakże ważny, bez mała literalnie „święty” był dla jego pokolenia duży ekran. Jezus Chrystus, Adolf Hitler, Roy Rogers... cały wielki świat w zasięgu małej ręki. Ale prawdziwe duchy czekają na Tomasa dopiero na wakacjach, gdy wyjeżdża do rodziny ojca na leżącą w północnej części Islandii farmę. Tam dzieli pokój ze swym dziadkiem, Tonim, uważanym przez rodzinę za jej „kapłana”, za najmądrzejszego. Do Toniego przychodzi się po dobrą radę i zawsze się ją otrzymuje. To on odróżnia znak zły od zwiastującego powodzenie.

Już pierwszego wieczora Toni opowiada wnukowi mało prawdopodobną historię powstania wyspy Drangey. *Dawno, dawno temu, żyły sobie dwa trolle – mężczyzna i jego żona. Razu pewnego szli sobie z krową przez fiord...* – tak zaczyna się to opowiadanie. Mały Tomasz wysłucha jeszcze wielu takich gawęd, a rewanżować się będzie przytaczanymi fragmentami filmów. Ich rozmowy zamienia się szybko w coś w rodzaju przetargu, czyje opowieści są bardziej drastyczne, czyje bardziej interesujące; słowem – islandzkie trolle kontra niemieccy naziści. Najzabawniejsze w tym jest, że niejako *à rebours* to właśnie dziadek wierzy w bajki o wyspach powstających ze zwierząt zamienionych w kamienie i sam głęboko przeżywa całą intensywność tych bajkowych zdarzeń, wnuczek natomiast przysłuchuje się im wprawdzie z zadziwieniem, lecz dzięki obejrzanym w kinie filmom jest nastawiony wobec nich bardziej sceptycznie.

Na marginesie można zaznaczyć, że obie „mistyczne” postacie omawianych filmów, Karolina i Toni, są na wskroś religijne; babcia nie kryje chrześcijańskich gestów, a nad łóżkiem dziadka wisi obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem. *To może oznaczać kłopoty, chłopcze. Spójrz tam, na pole* – zapowiada dziadek nadjeżdżającego z dala na koniu obcego mężczyznę w czarnym odzieniu. Tomasz nie wie jeszcze, o co Toniemu chodzi. Nieznajomy człowiek podjeżdża bliżej, zapytuje Toniego o najbliższy kościół i uzyskawszy odpowiedź, pośpiesznie się oddala. My – dzięki montażowi równoległemu – widzimy, jak w czasie jednoczesnym do tej krótkiej wymiany zdań ze stojącego w oborze wiadra „eksploduje” mleko, a sama krowa robi się nagle bardzo niespokojna. Obecna przy tym ciotka Tomasa przybiega natychmiast do starego Toniego i próbuje tę sytuację opisać. Po pewnym, niedługim czasie Tomasz, który – jak większość islandzkich dzieci – wypełnia okres swych wakacji nie tylko wypoczynkiem, ale również czynną pomocą w farmerskich obowiązkach, dostaje polecenie posprzątania obory. Tam, ku jego ogromnemu zdziwieniu, ukazuje się pod ścianą ten sam obcy przybysz, którego wcześniej Toni uznał za zły omen. Po chwili znika. Dziecko wybiega przestraszone i donosi o zdarzeniu krewnym. Toni, zdobywszy już całkowitą pewność,

ze oto mają do czynienia z najprawdziwszym demonem, nakazuje go wypędzić. W asyście Tomasa ciotka biegnie do drzwi obory i malując nad nimi znak krzyża, wypowiada słowa: *Wszędzie wokół światło dnia. Noc minęła, nie zaprzeczaj. Nas chronią świece, a ty jesteś martwy. Zamilknij więc na zawsze.* Co ciekawe, gdy podchodzą do budynku, zawieszona na nim ciemna, rzadko pleciona tkanina przypominająca sieć rozwiewana jest silnym wiatrem, kiedy zaś odchodzą, ta sama tkanina z ulgą opada, uspokaja się. Należy tu jeszcze wspomnieć, że w noc poprzedzającą wizytę tajemniczego jeźdźcy Toni miał dziwny sen. Dziadek obudził wtedy całą rodzinę i podczas „walki z diabłem” malowniczo wytrzepał z poduszki całe pierze. Po przebudzeniu stwierdził, iż *to był demon*. Sen oraz tajemnicze wydarzenia dnia następnego okazały się zapowiedzią wiadomości o śmierci ojca Tomasa.

Poza kontaktami z dziadkiem i jego starodawnym światem duchów Tomasz przeżywa namię, co mogłoby nas zadziwić. Jest jednak jeszcze w *Dniach kina* postać sytuująca się gdzieś pomiędzy światem namacalnym a irracjonalnym. Kiedy jedna ze starszych kuzynek proponuje Tomaszowi odwiedziny u niejakiego Einara, spodziewany się poznania jakiegoś starego wujka mieszkającego w innej osadzie. Kroki Tomasa przywodzą nas tymczasem do domostwa przypominającego swym wnętrzem bardziej jaskinię niż miejsce typowe dla stałej bytności człowieka. Mrok, nieregularne kamienne ściany, połamane, krzywo poustawiane deski, stare kotły, gdzieś w tle, nie przystający do reszty wystroju, jakiś namalowany pejzaż. Einar-eremita śpi błogo wśród tych porozrzucanych kłopotów i w wydobywających się z garnków oparach. Tomasz budzi go i stwierdza, że został przysłany, by sprawdzić, czy Einar jeszcze żyje. W odpowiedzi słyszy: *Żyję i nie żyję*. Tak oto, przez małego bohatera *Dni kina*, mamy sposobność ujrzeć jeszcze jeden islandzki „archaizm”, gdzieś z pogranicza prawdy i fikcji, czy raczej prawdopodobieństwa i jego braku.

Czyms, na co jeszcze zwróciłabym uwagę, jest duży, skamieniały słup stojący tuż przy drodze, którą Tomasz jechał na wakacje; autokar mijał go na jednym z zakrętów. W warstwie fabularnej *Dni kina* trudno doszukać się dla tych kadrów stosownej eksplikacji, odnaleźć ją natomiast można w *Zimnym dreszczu*. Zabrzany przez Hiratę Amerykanin tak mówi, gdy widzą w oddali podobne magmowe „stalagmity”: *To są skały wróżek. Islandczycy wierzą, że w takich kamieniach mieszkają wróżki. Boją się tych duchów; więc drogi budują z dala od nich, żeby im nie przeszkadzać.* Według Eliadego kamienie to hierofanie, które *objawiają siłę, odporność, trwałość. (...) Kamień przede wszystkim jest, pozostaje zawsze taki sam, nie zmienia się i f r a p u j e człowieka tym, co ma w sobie nieredukowalnego i absolutnego, a czyniąc to – odstawia przez analogię nieredukowalność i absolutność bytu. Uchwycony dzięki doświadczeniu religijnemu modus istnienia właściwy kamieniowi odstawia człowiekowi to, co jest i s t n i e n i e m a b s o l u t n y m, pozaczasowym, odpornym na stawanie się*³¹. Kamienny słup mijany przez Tomasa stał widać zbyt blisko drogi. Tak przynajmniej, jak sądzę, zinterpretowałiby to Islandczycy.

W *Zimnym dreszczu* również, mimo że drogi w tym filmie znajdują się raczej z dala od magicznych skał, spotykamy prawdziwe duchy. U kresu swej podróży opowiada o nich Hiracie nowo poznany przyjaciel Islandczyk – Soggi (Gísli Halldórsson). *Mijas je nocą na drodze, albo widzisz w oddali. Kiedyś natknąłem*

się na jedną z nich nad strumieniem. Kiedy odwróciłem się na moment, zniknęła. Była piękna. Ale one przybierają różne kształty i rozmiary. Czasem litują się nad straszanymi ludźmi i im pomagają, lecz zazwyczaj sprawiają same kłopoty. Hirata wtrąca: W Japonii znamy wiele opowieści o duchach. Staruszek kontynuuje: Mam na ten temat własną teorię. Pod tymi wyspami, mam na myśli Japonię i Islandię, istnieje wiele wulkanów i gorących źródeł. Kiedy człowiek umiera, robi mu się zimno, więc jego duch zostaje tutaj, żeby było mu ciepłej. Ale tylko głupi ludzie wierzą wyłącznie w to, co można zobaczyć i dotknąć. Powodem zaistnienia przytoczonego dialogu była zapewne opowiedziana islandzkiemu przyjacielowi przez Hiratę gdzieś poza diegezą filmu jego przygoda z dziewczynką kruszącą lodowe skały. Kiedy zdezelowany Citroën Hiraty ostatecznie zawiódł i nijak nie dał się uruchomić, zrezygnowany, zdenerwowany, pozostawiony na odludziu Japończyk zasnął. Rankiem, gdy się obudził, w kilkumetrowej odległości od samochodu dostrzegł małą dziewczynkę. Dziecko nagle odwróciło się tyłem do Hiraty i – niczym Charles Crossley z *Wrzasku* Jerzego Skolimowskiego – wydało z siebie niezemi dźwięk, który skruszył bryłę lodu sterczącą z zamrożonego jeziora. Ponowny pisk uruchomił samochód. Wraz z grzotem uderzenia w zamrożoną taflę dziewczynka zniknęła.

Tymczasem nadeszła noc poprzedzająca finalny i najtrudniejszy odcinek trasy, która wiedzie do miejsca ceremonii pożegnania dusz rodziców. Stary przyjaciel-przewodnik zasypia, Hirata natomiast, coraz bardziej zauroczony krainą, w której się znalazł, wychodzi z papierosem z drewnianego domku, by zachłystnąć się srogim, czystym powietrzem i w samotności kontemplować oświetloną księżycem przestrzeń. Jak gdyby chciał sprawdzić, czy niezwykłość, jaką prze-czuwa, jest prawdziwa. W tym samym czasie stary przewodnik ma sen, w którym Hirata idzie przez piaszczyste pole, a z naprzeciwka zbliżają się ku niemu duchy przodków ubrane w białe szaty. Japończyk dochodzi do pierwszego ich szpaleru i daje się im przeniknąć. Z niewiadomych powodów rano Siggí uzna ten sen za przeszkodę w pójściu nad rzekę wraz ze swym gościem i Hirata będzie zmuszony ów trudny szlak pokonać sam. Interesujące, że gdy dotarliśmy do celu Hirata odprawia żalobny rytuał, staruszek towarzyszy jego gestom i emocjom, obserwując je dyskretnie z ukrycia. Bardzo ciekawe jest tu także fotografowanie momentu podglądania Japończyka i jego mistycznych poczynąń. Kadr jest wypełniony samą twarzą staruszka, co powoduje zatarcie przestrzeni i odbiera „orientację w terenie” (nasuwa się pytanie – którędy przyszedł, z którego punktu patrzy?). Skoro przewodnik zna prostszą drogę do rzeki, dlaczego wskazał Hiracie tę wiodącą przez wąski, oblodzony most, trudniejszą i bardziej niebezpieczną? Być może był to dyktat odczytany ze snu... W tym miejscu rodzi się jeszcze jeden, pozornie błahy problem, problem mostu. Taka zawieszana nad rzekami droga ma w twórczości Fridrika Thóra Fridrikssona wymiar symbolu. Mostem przechodzi Hirata, by ostatecznie dotrzeć do wyznaczonego losem celu, przez most przejeżdża porzucający przeszłość i podążający w nowe miejsca Thorgeir, most staje również na szlaku małego Tomasa jadącego na „magiczne” wakacje. Dwaj ostatni mostami będą wracać „do domów”. Ta szczególna budowla akcentuje tu więc bardziej podział niż połączenie. Tak jakby rwał pod nią jakiś potężny strumień czasoprzestrzeni, nie zaś wiotka, powolna rzeka. Łącząc dwa brzegi, „Fridrikssonowskie” mosty dzielą świat na pół.

W *Dzieciach natury* jeszcze, gdy wyjazd na północ istnieje jedynie w sferze marzeń Stelli, ona sama podczas sprzeczki z Thorgeirem deklaruje następujący zamiar: *Jeśli nie pozwolą mi zobaczyć mojej rodzinnej ziemi, zanim umrę, to na pewno będę straszyć każde żywe stworzenie*. Staruszkom udaje się uciec z domu starców i Thorgeir znów może podnieść do ust haust nieskażonej wody ze strumienia. Tymczasem stołeczna policja rozpoczyna poszukiwania i – co można było przewidzieć – jeden z patroli staje na drodze, którą „dzieci natury” podążały w kierunku umiłowanej północy. Na szosie tej – o czym dowiemy się za krótką chwilę – czynione są pewne techniczne pomiary i rozkopy, panuje więc małe zamieszanie, co zmusza staruszków do zatrzymania. Znajomy jeep wjeżdża w kadr wypełniony sylwetką jednego z pracowników drogowych; jego twarz jest tajemnicza i piękna. Odwraca głowę w stronę samochodu pary bohaterów i nieznanym ruchem głowy oraz spojrzeniem daje im nieme przyzwolenie na dalszą podróż. Gdy kamera zostaje ustawiona po drugiej stronie planu zdjęciowego, postać pracownika nie jest widoczna dla widza, choć – wedle moich wzrokowych „obliczeń” – powinna być. Kolejne sekwencje czynią nas świadkami ucieczki staruszków przed zatrzymującym, a następnie ścigającym ich patrolem. Przy pierwszym zakręcie, zamiast go pokonać, samochód Stelli i Thorgeira – niczym Odyn przenikający przez skałę³² – znika na tle olbrzymiej kamiennej skarpy. W konfrontacji z tą niezwykle sceną, osoba pracownika-geodety wydaje się kimś w rodzaju przeniesionego z sag ducha opiekuńczego, który w języku islandzkim nazywa się *fylgjur*³³ i którego można by porównać do chrześcijańskiego anioła stróża.

Podczas gdy szczęśliwi bohaterowie docierają powoli do miejsc, w których się rodzili i dojrzewali, z wysokiego, pełnego ptaków, skalistego fiordu pozdrawia ich młoda, naga kobieta. Staruszkowie są zdumieni. *Nie ma się czego bać, to tylko duch* – powiada do nich przewoźnik, odbierając temu zjawisku znamie osobliwości. Doprawdy zadziwiająca jest ta spotykana tak często w filmach Fridrika Thóra Fridrikssona najzupełniej naturalna, urzekająca ufność Islandczyków w zjawiska nadprzyrodzone, mające początek gdzieś we mgle początku czasu, kiedy to z lodu rodził się Ymir, a ludzie powstawali z kawałków drewna ożywianych przez asów.

Stany Zjednoczone łączy z narodem islandzkim historia prawie całego XX wieku, od lat dwudziestych począwszy. Położona w strategicznym punkcie Atlantyku, pomiędzy Starym Kontynentem a Ameryką Północną, stała się Ultima Thule fizycznym pomostem służącym rozwiązaniu totalnego konfliktu zbrojnego lat czterdziestych, czyli drugiej wojny światowej. 7 lipca 1941 na Islandii wylądowały pierwsze jednostki armii amerykańskiej, a ponieważ manewr ten skutecznie wystraszył władze niemieckie, w krótkim czasie w Keflaviku powstała baza wojskowa mieszcząca około czterdziestu tysięcy żołnierzy. Jeśli przypomniemy sobie, jaką liczbę stanowiła wówczas społeczność islandzka, z łatwością oszacujemy, choćby w przybliżeniu, jak proporcjonalnie liczni byli przybysze z obcego kraju. Ich zasiedzenie z czasem przestało mieć militarny, *stricte* obronny wydźwięk. Z czasem amerykańscy wojskowi w oczach źle znoszących wszelkie ingerencje Islandczyków tracili prestiż. O tym, jak bardzo głęboko obecność Amerykanów

zapadła w islandzką pamięć i emocje, mogą świadczyć chociażby mocno eksponowane w filmach Fridrikssona wątki dotyczące tego zagadnienia.

W *Zimnym dreszczu* pojawia się znieścacka fabularny wyłom, w którym Fridrik Thór Fridriksson umieszcza podróżujące po wyspie amerykańskie małżeństwo – Jacka i Jill (Lili Taylor i Fisher Stevens). Hirata zaprasza ich do swego samochodu, gdy stoją na jakiejś odludnej drodze w głębi kraju i czekają na kogoś, kto mógłby podwieźć ich w nieokreślone miejsce. Małżonkowie bez przerwy się kłócą. Ona chce jechać na Hawaje, bo jest jej zimno, on natomiast twierdzi, że *tu też są wulkany, ocean...* i – nie biorąc pod uwagę prośb i nalegań – mianuje się arbitrem sporu. Ich niekończące się jałowe dialogi zadziwiają Japończyka, a bezpardonowość irytuje. Wymiana argumentów za pomocą welnianych rękawiczek nie tyle śmieszy, ile niepokoi. W opozycji do dziwnych, ale serdecznych Islandczyków, Jack i Jill nie budzą ani zaufania, ani sympatii. Kiedy brakuje im jedzenia, każą Hiracie zatrzymać samochód przy stacji benzynowej. Jack sam wchodzi do sklepiku i bierze ze sobą do toalety kolorowe czasopismo, za które – mimo uprzejmej uwagi młodej ekspedientki – nie płaci. W rozmowie z dziewczyną ewidentnie brakuje mu dobrego smaku i wyczucia. Pozostawieni w cierności bohaterowie słyszą w pewnej chwili ze sklepiku odgłosy strzałów. Jack wraca do auta zaopatrzony w wielką torbę wypełnioną posiłkami typu *fast-food*. Nietrudno się domyślić, że bezbronnej, samotnie obsługującej tę niewielką stację ekspedientce stała się krzywda. Fridriksson oszczędza nam ujawnienia tej tajemnicy. Przerażony Hirata otrzymuje komendę natychmiastowego odjazdu, a na jednym z drogowych rozwidleń, sprzeciwiwszy się stanowczo kolejnemu poleceniu, zostaje brutalnie wyrzucony z własnego pojazdu i w zasadzie powinien się cieszyć, że uszedł z życiem. Amerykanie bez skrupów pozostawiają Japończyka w groźnym, zimowym, odludnym krajobrazie północnej Islandii. W jego i naszej pamięci utkwia jako jedyny koszmar ludzki, jedyne negatywne kuriozum, jakie dane mu było w tym dalekim kraju napotkać.

W *Dniach kina* Amerykanie to bodaj jeden aktorski epizod, ale amerykanizacja to jeden z podstawowych wątków. Głównym zajęciem pozaszkolnym gromadki małych bohaterów filmu jest oglądanie czy raczej podglądanie nadawanych przez keflavicką bazę amerykańską filmów i programów telewizyjnych. Telewizor jest jeszcze wówczas (lata sześćdziesiąte) kosztownym *novum* i rzadko która rodzina może (czy raczej chce) sobie na niego pozwolić, dzieciaki więc tłoczą się przed parterowymi oknami, by zobaczyć jeszcze jedną strzelaninę, jeszcze jeden zakazany pocałunek. Za pozorną niewinnością tych scen czai się jednak wielki problem natury moralnej, który dzieli ukazaną nam społeczność Reykjavíku na dwie odległe światopoglądowo frakcje – konserwatywną i proamerykańską. Ci pierwsi w sposób jawny ignorują wszelkie przejawy obecności amerykańskich wojskowych wraz z wwiezionymi przez nich „nowinkami”, drudzy zaś – nabywając i hołubiąc te „nowinki” – obecność tę w pewnym sensie multiplikują. Zobrazowanie tej rozbieżności lokuje się przede wszystkim w dwóch reprezentatywnych dla obu grup domach, w dwóch rodzinach. Ojciec Tomasa to starszy, pełen powagi i równowagi pan, będący uosobieniem Islandczyka-patrioty. Wykonuje zawód urzędnika celnego. W jego domu słucha się radia, gotuje tradycyjne obiady i śpiewa piękne, stare pieśni. W salonie stoją organy, na których grają licznie podejmowani goście. Wraz z dwoma synami

ojciec odmawia przed snem modlitwę i zakazuje im uczestniczyć w rodzinnych, późnowieczornych imprezach, kiedy to stoły zastawione są gościnnie obfitym poczęstunkiem i przystrojone świecami. Są wychowywani w duchu prawości i tradycji. Nawet pewne niefortunne, zwyczajne wydarzenia, które Tomas „przynosi” z podwórka, ojciec przyrównuje stoicko do treści sag, ucząc syna tym samym ich znaczenia i uniwersalnej wymowy. Edukowany przez najbliższych w takim tonie starszy brat Tomasa, Nikulás, jest kondensacją, wręcz przerysowaniem wszystkich tych walorów. Uważa, że *całe zło pochodzi z telewizji* i w pogardliwy sposób wyraża się o wszystkim, co amerykańskie. To on pierwszy sugeruje Tomasowi wyjazd na wakacje na północ: *Powinieneś jechać na farmę, nauczyć się życia, posłuchać opowiadań Toniego. One są fantastyczne. Amerykańska telewizja to przy nich szkółka niedzielna*. Głównemu bohaterowi, jako dziecku, świat wzniosłych idei jest jeszcze obojętny i mniej dlań ważny niż gra w piłkę czy wizyta w kinie. Póki co, chłopak zadaje ojcu naiwne pytania, o to na przykład, czy ten jest komunistą, *bo tata Biggiego mówi, że komuniści nienawidzą telewizji*, a przecież u nich słucha się tylko radia.

Z domem Tomasa kontrastuje mieszkanie jego kolegi, które dzieci podglądają z uwagi na ustawiony tam telewizor. Rodzice małego Biggiego nie sprawiają wrażenia osób znacznych, dostojnych. Ojciec jest podejrzany o szmugiel i zawsze chodzi w mało eleganckim podkoszulku. Na stole stoją butelki z pepsą, a podająca herbatniki matka nie używa islandzkiej, lecz angielskiej ich nazwy – *cookies*. Gromadka kolegów pracuje czasem wraz z Biggim u jego taty, za co zapłatą jest możliwość obejrzenia telewizji.

Postacią najlepiej zarysowującą stosunek większości Islandczyków do „problemu amerykańskiego” jest w *Dniach kina* niejaki Ulfar (Sigurur Sigurjónsson), którego poznajemy w scenie, gdy pijany, stojąc na balkonie, odśpiewuje narodowe pieśni. Przerywa, gdy zauważa harcerzy wnoszących jakieś pacunki z samochodu do domu niejakiego Valdiego. Ponieważ, zdaniem Ulfara, w paczkach tych ukryte są owoce szabru z amerykańskiej bazy, po wstępnej wymianie impertynencji między oboma panami dochodzi do bójki. Klęcząc przed powalonym Ulfarem, Tomas odlicza po angielsku dziesięć sekund, po czym wskazuje na Valdiego i stwierdza: *You won*. Po krótkiej chwili przez ulicę tę usiłuje przejść kobieta z amerykańskim żołnierzem, oboje nietrzeźwi równie jak Ulfar. Gdy jednak pochyla się ona nad Ulfarem i sprawdza, co mogło mu się przydarzyć, on – konstatując, kto zamierza mu pomóc – obrzuca kobietę wyjątkowo obelżywym epitetem. Kilka chwil później widzimy go wracającego do domu resztką sił po pięćdziesięciokilometrowym marszu zorganizowanym na znak niechęci narodu islandzkiego do amerykańskiej bazy wojskowej. Na transparencie czytamy napis: *Yankees go home!* To on właśnie pokazuje dzieciakom filmy Eisensteina i wydaje policji dwóch rosyjskich szpiegów, stwierdzając w radiu, że kocha swoją ojczyznę i nigdy by jej nie zdradził.

Spośród licznie występujących w filmie dzieci szczególnie jaskrawo wyłania się Lárus (Höskuldur Eiríksson), którego od kolegów odróżnia wykwintna aparycja oraz fakt, iż ma on niezwykle klarownie sprecyzowane, dorosłe, własne zdanie. Jest inteligentnym ekscentrykiem noszącym muszkę i okulary. Mimo że przynoszenie do szkoły słodyczy jest surowo zabronione, Lárus popija drugie śniadanie pepsą, z premedytacją poprosiwszy wcześniej nauczycielkę



Białe wieloryby, reż. F. T. Fridriksson (1987)

o otwieracz do butelek. Upomniany, odpiera uwagę stwierdzeniem, że jako wolny człowiek sam decyduje o tym, co je. Gdy następnym razem w podobnej sytuacji nauczycielka traci cierpliwość i prowadzi Lárusa siłą na rozmowę do dyrektora szkoły, ten krzyczy, iż *to atak na bezbronne dziecko, które nosi okulary*. Nie widać go w podwórkowych zabawach i nie pracuje u ojca Biggiego. Jest inicjatorem „pochodu” do domu Ulfara, gdy ten oddaje w ręce policji sowieckich szpiegów. Lárus staje wówczas na czele kolegów i w ich oraz własnym imieniu wita bohatera narodowego w *szeregach wolnych ludzi*. Jest symbolem młodego pokolenia, któremu w docenianiu smaku wolności i narodowych tradycji nie przeszkadza już amerykańskość wszelkich dóbr, jeśli tylko wnoszą one do życia walor użyteczności czy przyjemności.

Przez *Dni kina* przewija się kilkakrotnie wspomniana już kobieta, której życiowym partnerem jest amerykański żołnierz. Poznajemy ją w sytuacji, gdy pijana wraca z „narzeczoną” do domu, próbując po drodze pomóc Ulfarowi, co naraża ją na inwektywy. Dzieci podglądają przez okno parę tych kochanków podczas miłosnego zbliżenia, nie szczędząc im głośnego, drwiącego śmiechu i wyśpiewywania upokarzających wierszyków. W aurze takiego pośmiewiska nastąpiło zdarzenie, po którym władze islandzkie wydalili Woody’ego z wyspy. Gdy po raz kolejny spora gromada dzieci wykrzykiwała swą grubiańską rymowaną, tarasując parze wyjście z domu, Amerykanin wyjął pistolet i wystrzelił w powietrze. Kiedy po Tomasza przyjeżdża odwożący go na wakacje samochód, a rodzice i brat wychodzą z chłopcem, by go pożegnać, po drugiej stronie ulicy samotnie opala się opisywana niewiasta. Z balkonu nad głową kobiety dziewczynki puszczały mydlane bańki, które – frunąc i opadając – wraz z jej sylwetką komponują kadr. Zobaczywszy ojca Tomasza, kobieta wstaje, podchodzi bliżej i nazywa go „marnym robakiem”, który odebrał jej Woody’ego. Widzimy, że bohaterka cierpi i wyczuwamy już, iż związek ten nie był dla niej przelotną

miłośćką. Fridriksson jednak – ukazując jej niezgrabne ciało w kostiumie kąpielowym i odciażając wagę kadrów mydlanymi bańkami – odbiera nam tu szansę empatii, zafiksowanego wszak w sferze psychologicznej, dramatu. Wrażenie zlekceważenia tej kobiety wzmacnia dodatkowo brak reakcji rodziny Tomasa na jej wykrzykiwania. Z powodu związku z Amerykaninem społeczność deprecjonuje przynależny jej *a priori* status człowieka. O akceptacji stanowi wystawiana przez pobratymców metryka etniczna.

Należałoby może jeszcze wspomnieć jedną króciutką scenę z wakacji na farmie, kiedy to do domostwa Toniego przybywa trzyosobowa grupa mormonów. Zaproszeni przez ciotkę do środka, przedstawiają się jako przybysze z Utah i próbują podjąć rozmowę na temat istnienia Boga. Toni, traktując tę wizytę jak coś zupełnie zwyczajnego, jak przerwę w goleniu, odwzajemnia się im zadziwionym stwierdzeniem: *Przebyliście tak daleką drogę tylko po to, by mnie zapytać, czy wierzę w Boga?* Tradycyjna wiara starszaka, którą możemy śledzić choćby dzięki wiszącemu nad jego łóżkiem wizerunkowi Madonny z Dzieciątkiem, nie potrzebuje konfrontacji.

Najjaśniejszą i zarazem najbardziej okrutną egzemplifikacją omawianego tematu jest w twórczości Fridrikssona *Diabelska wyspa*, mroczny paszkwil dedykowany latom pięćdziesiątym. Poza wspomnianą wcześniej babką Karoliną w opuszczonym amerykańskim baraku mieszka jej mąż Tommi, troje dorosłych wnuków – Dolli, Baddi i Danni, mąż wnuczki oraz dwoje prawnucząt. Rodzinę tę poznajemy w dniu zaślubin córki Karoliny – Gogo – z amerykańskim żołnierzem. Fridriksson inicjuje swój film ujęciem łączącym brudne, zastygłe przed barakami kałuże z hasłem *Just Married* przytwierdzonym nad numerem rejestracyjnym samochodu nowożeńców. Po kilku chwilach w baraku odbywa się coś na kształt przyjęcia weselnego, podczas którego jankescy koledzy Charliego kpią z ponadmysłowych umiejętności babci, Dolli całuje się w korytarzu z jednym z nich, Baddi z kumplem wykradają Amerykanom z samochodu broń, a Danni, gdzieś za budynkiem, ukrywa się przed wyjeżdżającą na stałe do USA matką. To, co obserwujemy, w niczym nie przypomina rodzinnie ciepłego przedłużenia ślubnej ceremonii. Mąż Dolli, przyglądając się wpatrzonyj w oczy młodego żołnierza swej żonie, skarży się znajomemu, że od czasu wojny minęło już sporo lat, a Amerykanie jeszcze nie wyjechali i wciąż zastawiają nęcące pułapki na islandzkie żony i matki. Rozmówca odpowiada: *Ja tam nie narzekam. Kupują ziemię. Poza tym, obronili nas przed Niemcami. Zabierają nam kobiety, to prawda, ale za to możemy pić ich piwo. Są w porządku.*

Jedź do Ameryki. Korzystaj z życia. Tutaj nie masz czego szukać. Tu nawet złodziejom jest ciężko – takimi słowami Baddi namawia Danniego do wyjazdu, a scena zawierająca tę kuszącą sugestię poprzedza bezpośrednio moment otrzymania listu od matki. W kopercie jest jeden bilet lotniczy, dla Baddiego. Na czas jego pobytu za oceanem temat amerykański w fabule zanika.

Po kilku latach spędzonych u Gogo Baddi wraca całkowicie odmieniony. Przywozi ze sobą piękny samochód, a jego nowego *emploi* nie da się utożsamić z ubogim wystrojem „osiedla bezdomnych”. Z poprzedniego wcielenia pozostały mu naganne maniery i beztroska. Jego imię, o ile za trafną uznamy konotację z angielskim przymiotnikiem *bad*, w pełni konweniuje z ogólnym rysem charakteru (na co wcześniej zwrócił już uwagę przy powitaniu „amerykański” mąż Gogo). Wraz z jego powrotem w baraku Karoliny i Tommiego przybywa kłopo-

tów i bałaganu, ponieważ całymi dniami wnuk nie zajmuje się niczym konstruktywnym, nocie natomiast ubarwia rodzinie głośnymi zabawami po świt. Niczym Torkel z *Sagi o Gíslim*³⁴ Baddi jest wyniosły i – zrzucając ciężar swego utrzymania na dziadka Tommiego – ani przez chwilę nie zamierza podjąć pracy. Ameryka, choć miała być krainą szczęścia i rajem dla pracowitych, nie nauczyła Baddiego żadnego zawodu, nie oduczyła lenistwa, a jedynym ideałem, jaki wnuk stamtąd przywiózł, okazał się Elvis Presley, którego *image* Baddi usilnie kopiuje strojem, fryzurą, sposobem bycia. Pierwszym odczuwalnym problemem staje się konieczność zakupu telewizora, którego koszt, pod presją reszty rodziny, bierze na siebie i wbrew sobie dziadek Tommi. *Telewizor. To podobno najnowszy wymysł. Ale to jest telewizja amerykańska. Co innego, gdybyśmy mieli własną, islandzką. (...) Przestańcie! Nie kupię żadnego telewizora!* – tak bronił się Tommi, gdy Karolina nakazała mu ulec zde gustowanemu miejscowym brakiem nowoczesności Baddiemu. (Cofnąwszy się do *Dni kina*, przypomnimy sobie analogiczny problem). Pomimo ogromnych kosztów transportu i cła, jakie zostały s cedowane, rzecz jasna, na Tommiego, Baddi jednak sprowadza z Ameryki pozostawiony tam sprzęt. Za chwilę zobaczymy, jak zgięty w pół dziadek wnosi do pokoju lampowe pudło, by wnuk wreszcie miał czym wypełnić nudę. W pierwszym ostrym kadrze wyłaniającym się z ekranu podczas instalacji anteny widać czarno-białe roztańczone bożyszcze Baddiego. Zobaczywszy go, stwierdza: *Elvis Presley – jedyny facet na świecie, którego szanuję*. Baddi, który za wszelką cenę chce się wyrwać z Thule³⁵, jest przykładem Islandczyka bezmyślnie oddanego Ameryce, czy raczej jej wyidealizowanej wizji. Był tam już, z niewiadomych powodów wrócił (obserwując jego podejście do życia, możemy się jedynie domyślać, że solidnie podpadł matce i jej nowej rodzinie, więc nie miał tam czego szukać), a teraz błąka się po znienawidzonym baraku i zabija czas. W film wpisane są dwa paramonologi, w które warto się wsłuchać z uwagi na wyluszczoną „między wersami” istotę udręki Baddiego. Pierwszy z nich to rozmowa telefoniczna z matką: *Mama. Co, nie poznajesz mnie? Już pomyślałem, że może nie chcesz mnie znać. Umieram tu, na tej wyspie skarbów. Pogoda? Nie dzwonię do ciebie, żeby rozmawiać o pogodzie. I don't give you a damn, woman! Przyślij dwa bilety lotnicze. One-way ticket to the blues. Chcę stąd wyjechać, już na dobre. Mamo, zniszczyli mój telewizor, ale to nieważne. Przyślij te cholerne bilety!* Jest w tych słowach, w ich tonie, immanentna rezygnacja. Baddi wie, że matka przyśle mu to, o co ją prosi i znów będzie mógł się unieść ponad chmury, by wylądować na bardziej dostatniej ziemi, lecz gdzieś w głębi duszy zdaje sobie sprawę z tożsamości obu tych miejsc. Jedno z nich oferuje mu dostatek i „bycie nikim”, drugie – bezpieczeństwo i złudę „bycia kims”. Drugi z monologów Baddi wygłasza przy mogile swego brata: *Hej, Danni boy! Dlaczego wszyscy umierają? Przepraszam, jeśli jestem sentymentalny. Pamiętasz, co ci kiedyś mówiłem? Nigdy nie pokazuj swoich uczuć. Nie martw się tym, że mama pije i łajdaczy się. (...) Leżysz tu, ale co ja z tego mam? Bilet w jedną stronę donikąd. Zdania te portretują nam Baddiego już nie jako złego chłopca, lecz raczej jako ofiarę, człowieka okaleczonego niefortunnym dzieciństwem, które nadało jego oczom stale złowrogie spojrzenie. Wlecze za sobą uzewnętrzniony obraz marnej matki i wstydlive poczucie bezdomności. I niezależnie od tego, dokąd wyjedzie i gdzie zamieszka, w lustrze będzie widział swoją własną twarz, twarz syna diabła³⁶ i wnuka baraków.*

W *Diabelskiej wyspie*, zwłaszcza wśród młodych, łatwo odnaleźć wiele atrybutów Ameryki, przejawów jej wtargnięcia w krainę islandzkich etosów, przy czym atrybuty te są „małe”, przeciętne, przynależą bardziej zewnątrz niż duchowości. Należy do nich coca-cola, pepsi-cola, samochód, kolęda *Jingle Bells* czy też ciągłe wtrącanie przez Baddiego anglosaskich makaronizmów. Natrętnie i z pewnością celowo nieislandzkie jest również nadanie bohaterom angielsko brzmiących imion czy raczej ich skrótów. (Wystarczy przeczytać choćby napisy w czołówce filmu, by zauważyć, iż rdzennie islandzkie imiona realizatorów brzmią zupełnie inaczej). Baddi, Danni, Gogo, Dolli, Tommi. Jak gdybyśmy słyszeli strzępy słów, osamotnione prefiksy. W tym przypadku, ponieważ chodzi o imiona ludzi, tak skonstruowane słowa dają wrażenie odebrania „wyrazu”, indywidualności, uniemożliwiają rzetelną identyfikację. Paradoksalnie, w *Diabelskiej wyspie* wybitne kreacje aktorskie, przy całym wachlarzu charakterów i zachowań, nie dekonstruują postawionego przez Fridrikssona problemu, lecz wypełniają go sobą. W tym miejscu może powstać skojarzenie z islandzkimi sagami zwanymi kłamliwymi (*lygisógur*), których bohaterowie noszą obco brzmiące imiona wzorowane na łacińskich lub greckich, takich jak Adonius, Kirialox, Remedia czy Florentina. *Te fikcyjne postacie występują, podobnie jak w niektórych sagach legendarnych, w często powielanych, można by rzec stereotypowych wątkach* ³⁷. Podobną diagnozę można chyba postawić omawianemu chwytni: spektakl w wykonaniu jednej rodziny jako modelowy przykład różnych aspektów dużego problemu społecznego. W tym przypadku chodzi o chwilę w dziejach narodu islandzkiego, kiedy to stawiał on skuteczne barykady na drodze do zatracenia tożsamości i niszczył za sobą rdzewiejące baraki amerykańskie, w których przyszło mu mieszkać przez długie lata. Dosłownie i symbolicznie.

Kino to jest nasyczone prostymi prawdami, pokazuje *miejsca, których nie ma na mapie* ³⁸. Co ujmujące, mimo wielu przebytych w nich podróży filmy te ukazują Islandię małą, powtarzają się wciąż te same twarze, przedmioty i sprawy. Jeepem, którym Stella z Thorgeirem uciekają na północ, w *Diabelskiej wyspie* podjeżdża Norweg, na weselu Baddiego w jednym z młodych gości można rozpoznać starszą o dwa lata buzię Tomasza, kierowcę z *Zimnego dreszczu* jest również kierowcą w *Dzieciach natury*, a do roli „syna diabła” jest angażowany Baltasar Kormákur grający rok wcześniej analogicznie demonicznego głównego bohatera w *Agnes Egilla* Edvardssona. I nie stwarza to, bynajmniej, wrażenia klaustrofobii, lecz raczej pewnej szczególnej wspólności, tożsamości.

Kino Fridrikssona przedstawia ludzi połączonych wspólną tradycją mityczną, pewną „koncepcją świata”, starą i nową historią.

JOLANTA SOWIŃSKA-GOGACZ

- ¹ P. Cowie, *Film Cinematography* – 1968, London 1969, s. 259.
- ² Tenże, *Scandinavian Cinema*, London 1992, s. 79.
- ³ *Islandzki gejzer*, „Wprost”, 15/1999, s. 110.
- ⁴ Wszystkie informacje biograficzne zawarte w nawiasach pochodzą z wydanej w Reykjavíku broszury *Icelandic Films 1986-1991*.
- ⁵ Por. H. Lange-Fuchs, *Als der Film nach Island kam*, dz. cyt., s. 225.
- ⁶ Tamże, s. 225.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Por. *Icelandic Films 1986-1991*.
- ⁹ S. Helsztyński, *Wyspa Wikingów*, Iskry, Warszawa 1965.
- ¹⁰ H. Lange-Fuchs, dz. cyt., s. 225.
- ¹¹ „Islandia”, 4/2000.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Por. *Icelandic Films 1986-1991*.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ „Islandia”, 4/2000.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ *Sagi islandzkie*, opr. A. Górski, LSW, Warszawa 1960, s. 288-289.
- ²¹ S. Helsztyński, *Wyspa Wikingów*, dz. cyt., s. 140.
- ²² *Edda Poetycka*, tłum. A. Żaluska-Strömberg, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. XLIII.
- ²³ M. Stieblin-Kamiński, *Ze świata sag*, PWN, Warszawa 1982, s. 9.
- ²⁴ Tamże, s. 10, 12.
- ²⁵ P. Cowie, *Scandinavian Cinema*, dz. cyt., s. 82.
- ²⁶ Nazwę „kodu etnologicznego” zaproponował Christian Metz podczas pewnego oficjalnego spotkania poświęconego językowi i ideologii w filmie (Pesaro, czerwiec 1967); por.: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, PIW, Warszawa 1968, s. 215.
- ²⁷ L. Thomas, *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 74.
- ²⁸ M. Schlauch, *Stare sagi islandzkie*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976, s. 40.
- ²⁹ Ten i następne cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej.
- ³⁰ Por. L. Thomas, dz. cyt., s. 78.
- ³¹ M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, tłum. A. Tarkowska, PIW, Warszawa 1993, s. 156.
- ³² Por. E. Mieleński, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 310.
- ³³ Por. M. Schlauch, dz. cyt., s. 40.
- ³⁴ Por. *Saga o Gíslim*, w: *Sagi islandzkie*, dz. cyt.
- ³⁵ Nazwa użyta w filmie.
- ³⁶ Cytat z wypowiedzi Baddiego.
- ³⁷ M. Schlauch, dz. cyt., s. 126.
- ³⁸ Cytat z *Zimnego dreszczu* (ostatnie słowa Hiraty).

Fridrik Thór Fridriksson
Filmografia

1973 – *Nomina sunt odiosa*, krótki metraż

1980 – *Brennunjalsaga*, krótki metraż

1981 – *Eldsmioturinn* (Kowal), dokument (16 mm, 35 min.)

scenariusz: F.T. Fridriksson

zdjęcia i montaż: Ari Kristinsson

muzyka: Hilmar Orn Hilmarsson

produkcja: Hugrenningur.

1982 – *Rock í Reykjavík* (Rock w Reykjavíku), dokument (83 min.)

scenariusz: F.T. Fridriksson

zdjęcia: Ari Kristinsson

muzyka: islandzkie grupy rockowe

produkcja: Hugrenningur, Thorgeir Gunnarson.

1984 – *Kúrekar nordursius* (Kowboje północy), dokument (82 min.)

scenariusz: F.T. Fridriksson

zdjęcia: Gunnlaugur Thór Pálsson, Einar Bergmundur Arnbjörnsson

muzyka: Hallbjörn Hjartarson, Johnny King i inni

dźwięk i montaż: Sigurdur Snberg Jónsson

produkcja: The Icelandic Film Corporation.

1985 – *The Ring*, film eksperymentalny



1988 – *Sen o skrzydłach*, film dla telewizji

1989 – *Ciała aniołów*, film dla telewizji

1987 – *Skyttarnar* (Białe wieloryby), pierwszy długometrażowy film fabularny
 scenariusz: F.T. Fridriksson, Einar Kárasón
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson, Bubbi Morthens, The Sugarcubes
 produkcja: The Icelandic Film Corporation
 występują: Thórarinn Óskar Thórarinsson, Eggert Guðmundsson

1991 – *Börn náttúrans* (Dzieci natury), długometrażowy film fabularny
 scenariusz: F.T. Fridriksson, Einar Már Guðmundsson
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson
 produkcja: The Icelandic Film Corporation, Max Film (Berlin), Metro Film (Oslo),
 Fridrik Thór Fridriksson
 występują: Gísli Halldórsson, Sigríður Hagalín, Bruno Ganz, Egill Ólafsson, Rúrik
 Haraldsson, Margrét Ólafsdóttir, Kristinn Fridfinnsson

1994 – *Bíódagar* (Dni kina), długometrażowy film fabularny
 scenariusz: F.T. Fridriksson, Einar Már Guðmundsson
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson
 produkcja: The Icelandic Film Corporation, Peter Rommel Filmproduktion (Berlin),
 Zentropa (Kopenhaga), Fridrik Thór Fridriksson
 występują: Órvar Jens Arnarson, Rúrik Haraldson, Sigrún Hjálmtýsdóttir, Orvi
 Helgason, Jón Sigurbjörnsson, Guðrún Ásmundsdóttir, Otto Sander

1995 – *Á köldum klaka* (Zimny dreszcz), długometrażowy film fabularny
 scenariusz: F.T. Fridriksson, Jim Stark
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson
 produkcja: The Icelandic Film Corporation, Pandora Film, Sunrise Inc., Jim Stark
 występują: Masatoshi Nagase, Gísli Halldórsson, Laura Hughes, Seijun Suzuki, Katrín
 Ólafsdóttir, Alfrún Örnólfsson, Fisher Stevens, Lili Taylor

1996 – *Djöflaeyjan* (Diabelska wyspa), długometrażowy film fabularny
 scenariusz: F.T. Fridriksson, Peter Rommel, Egill Ódegård
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Hilmar Örn Hilmarsson
 produkcja: Zentropa Entertainment (Kopenhaga), Peter Rommel Filmproduktion
 (Berlin), Filmhuset (Oslo), ZDF Arte;
 występują: Gísli Halldórsson, Sigurveig Jónsdóttir, Baltasar Kormákur, Halldóra
 Geirhardsdóttir, Svein Geirsson, Saga Jónsdóttir

1999(?) – *On top, down under*, islandzko-australijski film dla telewizji
 scenariusz: F.T. Fridriksson
 zdjęcia: Ari Kristinsson
 muzyka: Tannás Kahane
 produkcja: Regina Ziegler, The Icelandic Film Corporation, WDR
 występują: Nina Gunnarsdóttir, Hilmir Snær Guðnason

2000 – *Englar alheimsins* (Anioły wszechświata), film fabularny (100 min.)
 prod. F.T. Fridriksson, The Icelandic Film Corporation, Filmhuset (Oslo), Zentropa Entertainments
 (Kopenhaga), Peter Rommel Filmproduktion (Berlin);
 występują: Ingvar Sigurdsson, Baltasar Kormákur, Hilmir Snær Guðnason, Björn Jörundur