

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

Wizerunki mężczyzn w kinowych adaptacjach prozy Halldóra Helgasona

Wstęp: Antywikingowie

Współczesne filmy islandzkie do krytyki społecznej wykorzystują między innymi motyw niechęci młodszych pokoleń wobec rodzimej tradycji i historii. Ich bohaterowie swoim nastawieniem do życia często przypominają wręcz osobowościowe rewersy postaci ze świata nordyckich sag. Historia najnowszej kinematografii z ojczyzny Björk i Halldóra Laxnessa jest bowiem w dużym stopniu nieustanną próbą prezentowania widzom portretów protagonistów, których można określić metaforycznie jako antywikingów. Co ciekawe postaci te dzielą wiele cech wspólnych z transnarodowym modelem osobowym związanym ze skażeniem tzw. „genem X”, który stał się w latach 90. XX wieku nośnym schematem fabularnym, wykorzystywanym najpierw przez amerykańskie kino niezależne oraz tamtejszy przemysł muzyczny. Wizerunki „iksów” szybko zagościły także w telewizji, reklamach oraz modzie. Figury „slackerów”¹ zostały również (z lepszym lub gorszym skutkiem) zaadaptowane

¹ Tym mianem zaczęto określać postacie zachowujące się podobnie do bohaterów z obrazu *Slacker* (1991) Richarda Linklatera, który, obok *Seksu, kłamstw i kaset wideo* (1989) Stevena Soderbergha, często uznaje się za dzieło ustanawiające konwencję opowiadania o generacji X. Natomiast literackim głosem „iksów” media ogłosiły książkę Douglasa Couplanda z 1991 roku pt. *Pokolenie X: Opowieści na czas przyspieszającej kultury*. Por. D. Coupland, *Pokolenie X: Opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 2008.

w kinematografiach kilku innych krajów europejskich², m.in. dzięki nakładaniu się ich cech na głośne w tym czasie w mediach (i świecie akademickim)³ zjawiska związane z erozją tożsamości narodowej oraz kryzysem męskości⁴.

Islandzkich pogrobowców pokolenia X będą zatem charakteryzować, podobnie jak ich „zagranicznych kuzynów” z takich obrazów jak *Trainspotting* (1996) Danny’ego Boyle’a czy *Fight Club* (1999) Davida Finchera⁵, trudne relacje z rodzicami (a zwłaszcza z ojcami), obojętność (lub czasem wręcz wrogość) wobec tradycji i historii własnego kraju⁶, awersja do życiowej stabilizacji oraz problemy z samooceną i związana z nimi niechęć do stałych związków uczuciowych. W kinematografii ponowoczesnej Ultima Thule wszystkie te cechy zostaną zaś odpowiednio przerysowane, aby kontrastować z zawartymi w sagach

² Dowodem takiej tendencji jest m.in. międzynarodowy projekt badawczy *Generation X Goes Global: Mapping A Youth Culture in Motion*, którego rozwój możemy śledzić w Internecie na stronie: <http://www.generationxgoesglobal.com>, 24.03.2015. Wzięli w nim udział akademicy z całego świata, w tym także z Polski i Islandii. Poszerzone analizy tekstów kultury z poszczególnych krajów zawarto zaś w książce o tym samym tytule. Por. *Generation X Goes Global: Mapping A Youth Culture in Motion*, red. Ch. Henseler, Londyn 2012.

³ Zadaniem tej pracy nie jest dowiedzenie, czy analizowani w niej mężczyźni należą do jakiejś większej, rozpoznawalnej grupy socjologicznej. Badane przeze mnie filmowe obrazy męskości traktuję bowiem jako kinowe reinterpretacje szeregu popularnych modeli osobowych, obecnych w prasie, telewizji i tekstach akademickich. Natomiast postawy „przedstawicieli pokolenia X” analizuje m.in. Zygmunt Bauman w swojej książce *Życie na przemiał*. Autor ten, w przeciwieństwie do wielu innych badaczy (piszących zwłaszcza o filmie i mediach), postrzega generację X jako zjawisko pokoleniowe, a jej przedstawicieli uważa za osoby „społecznie bezdomne”, które, w przeciwieństwie do wcześniejszych pokoleń, „nie zdołały już dogonić wehikułu (*boomu ekonomicznego* – dopisek SJK) i zabrać się w dalszą podróż”. Cyt. za: Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004, s. 26-30.

⁴ W Polsce na temat kryzysu męskości pisali m.in. Zbyszko Melosik i Tomasz Szlendak. Natomiast za granicą tym zagadnieniem zajmuje się między innymi Michael Kimmel. Por. np. M. Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Nowy Jork 1997, Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, T. Szlendak, *Leniwe maskotki, rekiny na smyczy: w co kultura konsumpcyjna przemieniła mężczyzn i kobiety*, Warszawa 2005.

⁵ Najciekawsze monografie analizujące twórczość filmową związaną z anty-wartościami pokolenia X to: P. Hanson, *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*, Jefferson, North Carolina, London 2002 [oraz] Ch. Lee, *Screening Generation X: The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*, Austin, Texas 2012. Co ciekawe pierwsza książka zawiera dość szerokie rozumienie tego terminu, bo do twórców łączonych z „genem X” należą zdaniem jej autora nie tylko postacie najczęściej z nim łączone (takie jak Richard Linklater, Kevin Smith czy David Fincher), lecz również osoby niezbyt pasujące do miana autorów narracji o *drifterach* i *slackerach*, m.in. M. Night Shyamalan, Michael Bay czy rodzeństwo Wachowski. Z kolei monografia Christiny Lee nazbyt często używa terminu „pokolenie X” do opisywania zbyt różnych postaw i modeli osobowych z filmów o amerykańskiej młodzieży.

⁶ Należy jednak podkreślić fakt, że anglosascy „iksi” opierali swój status na opozycji wobec *yuppies*, a islandzcy „antywikingowie” konstruują go częściej na antagonizmie wobec tradycji i historii – wartościach „pokolenia ojców”, figur znanych między innymi z tamtejszej kinematografii lat 80. XX wieku.



fol. 101 Reykjavík

wzorcami, które zdaniem odpowiedników tamtejszych „iksów” ideologicznie wpisano w światopogląd starszego pokolenia⁷.

Cierpienia wiecznego chłopca: *101 Reykjavík* Baltasara Kormákura

Przedstawiciele postaci inspirowanych amerykańskim „genem X” pojawiają się już w islandzkich obrazach z lat 90. XX wieku. Jednak produkcje z tego okresu, takie jak *Sódóma Reykjavík* (1992) Óskara Jónassona czy *Veggfóður: Erótísk ástarsaga* (1992) Júlíusa Kempa, należą raczej do twórczości mieszczącej się w ramach kinematografii narodowej⁸. Filmem, który jako pierwszy przedstawił syl-

⁷ Anne Byrdon w swojej analizie zainteresowania generacją X w Islandii podkreśla, że cechy charakteryzujące ów model w tamtejszych mediach przypisano nieco innemu pokoleniu niż w USA, nadając mu także trochę odmiennie cechy. O ile amerykańscy *drifterzy* to dzieci urodzone pomiędzy końcówką lat 60. a 70. XX wieku przez tzw. *baby boomerów* (kojarzonych ze zjawiskiem wyżu demograficznego i zamianą ideałów hippisowskich na postawy prokonsumpcyjne), to ich narodzone pomiędzy rokiem 1974 a 1982 północne odpowiedniki zostały ironicznie określone na wyspie jako *krúttkynslóðin*, czyli „słodkie” lub „milusińskie” pokolenie. Autorka formułuje m.in. następujące tezy: „W przeciwieństwie do krajów, w których młodzi w latach 80. mierzyli się ze znaczącym spadkiem szans na rynku pracy, w Islandii pokolenie to doświadczało wzrostu oczekiwań, dobrobytu i pozbawionej cynizmu pewności co do własnych zdolności bycia częścią patrzącego w przyszłość społeczeństwa. (...) Komentatorzy medialni, poczynając od 2002 roku, nazywali urodzonych pomiędzy 1976 a 1982 rokiem mianem *krúttkynslóði*: „czarującego pokolenia” lub też „pokolenia rozpieszczonych *śodziaków*”. Jest to określenie mocno niejednoznaczne, może mieć bowiem konotacje negatywne (zepsuci, naiwni, niestosujący się do islandzkiej etyki pracy), pozytywne (twórcy, kosmopolityczni, ekologiczni) lub po prostu zbyt mętne, aby stanowić coś więcej niż zasłona dymna w debacie o pokryzysowej moralności”. Cyt. za Anne Brydon, *Generations in Iceland?* [w:] *Generation X Goes Global*, op. cit. s. 180-182.

⁸ O obu produkcjach więcej [w:] S.J. Konefał, *W stronę transnarodowej wrażliwości? Strategie kulturowego otwarcia i gatunkowej asymilacji w kinematografii islandzkiej po roku 2000*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80.

wetki „północnych *slackerów*” w bardziej przystępny dla zagranicznych widzów sposób są zaś *Anioły Wszechświata* (2000) Friðrika Þóra Friðrikssona. Podejście islandzkich pogrobowców pokolenia X do rzeczywistości i społeczeństwa przypomina tutaj nihilistyczne zachowania z anglosaskich filmów, z tą różnicą, że takie postawy jak branie narkotyków czy fascynacja przemocą zastępują tutaj metaforycznie nacechowana figura choroby psychicznej oraz związane z nią drobne próby kontestowania systemu. Niestety, pomimo interesującej realizacji, ciekawego scenariusza i znakomitego aktorstwa nagrodzony na wielu festiwalach obraz Friðrikssona nie zainteresował zagranicznych dystrybutorów, przez co nie dotarł do szerszego grona odbiorców w Europie.

Uznanie za granicą zyskała natomiast nakręcona w tym samym roku produkcja twórcy, który pierwsze szlify reżyserskie zdobywał, podpatrując pracę na planie Friðrikssona. Wcielający się w główną postać w filmie *Wyspa diabła* (1996) aktor Baltasar Semper Kormákur stworzył bowiem znakomitą adaptację powieści Hallgrímura Helgasona pt. *101 Reykjavík*. Dzieło Kormákura zostało odczytane poza Islandią jako kolejny manifest niepotrafiących wkroczyć w dorosłość pogrobowców generacji X. Przede wszystkim jednak film zapoczątkował modę na „dzikie weekendy w Reykjavíku”, w czasie których zainspirowani rozwiązłym życiem filmowych postaci turyści do dziś upijają się do nieprzytomności w licznych pubach oraz szukają na ulicach stolicy okazji do niezobowiązujących kontaktów seksualnych. Jak słusznie zauważa Włodzimierz Pessel w swojej znakomitej interpretacji książki oraz jej kinowej adaptacji:

„powieściowo-filmowy dublet, będąc dziełem założycielskim, na swój sposób etiologicznym, stał się źródłem mitu Islandii jako eldorado klubowego, obyczajowego i konsumpcyjnego. Uzyskał przy tym bogaty żywot intertekstualny”⁹.

Jak już jednak wspominałem, transnarodowy sukces filmu wiązał się przede wszystkim z faktem, że jego cyniczny główny bohater został w nim wykreowany jako głos pogrążonej w słodkim letargu „nowej tożsamości zglobalizowanego pokolenia” – zainfekowanej popkulturowym szaleństwem, unifikującym Europę za pomocą MTV, Internetu i kreowanych co sezon mód. Islandzkie *credo* Hlynura Bjórna, wybrzmiewające już na początku projekcji, pasowałoby równie dobrze do charakterystyki postaci z filmów powstałych w tym czasie w Europie oraz (nieco wcześniej) w USA:

„Nazywam się Hlynur Björn Hafsteinnsson. Urodziłem się w sobotę. Dzisiaj jest sobota. Życie trwa jeden tydzień. Umieram w każdy weekend. Będę martwy po śmierci...I byłem martwy, zanim się urodziłem. Życie to odpoczynek od śmierci”.

⁹ W. K. Pessel, *Islandia dla początkujących? Seans kulturowy [w:] Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. Tadeusz Szczepański, Gdańsk 2015 [tom w druku].

O ile jednak literackie dzieło Helgasona jest przede wszystkim nieco przydługim i czasem nazbyt manierycznym monologiem, w którym zwiedzamy dziwaczne galaktyki wewnętrznego świata protagonisty, to film Kormákura należy raczej uznać za o wiele bardziej ugrzeczniejszą i uporządkowaną, lecz nader ironiczną dywagację na temat zmieniającej się tożsamości mieszkańców ponowoczesnej Ultima Thule. W kinowej adaptacji powieści obcowanie z niełatwym charakterem Hlynura w większym stopniu przypomina także serię gagów i słownych potyczek, skonstruowanych zgodnie z zasadą – komentarz narratora oraz kontrastująca z nim wizualizacja omawianego problemu. Tak wykorzystane środki stylistyczne sugerują zaś, że islandzki obraz warto potraktować także jako wymowną satyrę, ośmieszającą nie tylko lokalną, lecz również transnarodową fascynację kinowymi obrazami pogrążonych w kryzysie tożsamości mężczyzn. Fakt ten zauważa zresztą także Anne Byrdon w swojej analizie medialnego zainteresowania figurą pokolenia X w Islandii:

„W swojej powieści *101 Reykjavik*, z 1996 roku, Hallgrímur Helgason (ur. 1959) portretuje typowego *krúttkynslóðin* (z isl. *lekkoduca, obiboka*), mieszkającego z matką w centrum miasta, w hipsterskiej dzielnicy 101. Reżyser Baltasar Kormákur (ur. 1966) stworzył na jej podstawie cieszący się międzynarodową sławą film o tym samym tytule. Niektórzy twierdzą jednak, że ów czar pokolenia to maska przywdziewana po to, aby w pewien sposób zakwestionować uproszczone dziennikarskie analizy i kategoryzacje”¹⁰.

Kim zatem tak naprawdę jest bohater ekranizacji *101 Reykjavik*? W jednej z zabawniejszych scen w filmie niesforny protagonista zapytany przez pochodzącą z Hiszpanii kochankę swojej matki o zawód i zainteresowania odpowiada po angielsku, że „nie robi nic”, co świetnie koresponduje z zachowaniami „iksów” z anglosaskich produkcji oraz postawami bohaterów z kilku wcześniejszych islandzkich tekstów kultury. Gdy zdziwiona tą deklaracją kobieta próbuje nakłonić rozmówcę do sprecyzowania, jakiego rodzaju „nicnierobienie” go zajmuje, trzydziestolatek przyznaje rozbijając, „że po prostu zwyczajne nic”¹¹. Mieszkający z matką¹², która kupuje mu nawet bieliznę, wieczny chłopiec nie dba bowiem o posiadanie

¹⁰ A. Byrdon, op. cit. s. 181

¹¹ Ewa Mazierska uważa motyw życia na czyjś koszt (a zwłaszcza pasożytnictwa na dorobku *yuppies*) za jeden z filmowych wyznaczników światopoglądowej niezgody „iksów” na postfordowską organizację społeczeństwa. Por. E. Mazierska, *Generacja X, czyli nieprawne wnuki Henry’ego Forda*, „Kino” 1998, nr 7/8, s. 40.

¹² Uzależnienie współczesnych mężczyzn od matek analizują m.in. Robert Bly i Elizabeth Badinter. Bly w swojej książce *Żelazny Jan* konstatuje: „Rewolucja przemysłowa, potrzebując rąk roboczych do fabryk i biur, oderwała ojców od ich synów i (...) umieściła tych ostatnich w obowiązkowych szkołach, w których uczyły przeważnie kobiety”. Cyt. za: R. Bly, *Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Poznań, 2004, s. 31. Natomiast Elisabeth Badinter dodaje: „do syna należy zamordowanie matki i oddanie się pod ojcowską opiekę (...) Nieobecność ojcowskiej uwagi (miłości?) w konsekwencji nie pozwala synowi identyfikować się z ojcem i stworzyć swojej męskiej tożsamości. W rezultacie synowie ci pozostają w sferze wpływów matki, przyciągani tylko przez kobiece wartości”. Cyt. za: E. Badinter, *XY – Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993, s. 132-133.



for. 101 Reykjavik

choćby tymczasowego źródła utrzymania, nie marzy też o wielkich podróżach, bo jego zdaniem wszędzie można dotrzeć za pomocą Internetu¹³. Swój stosunek do ojczyzny wyraża natomiast w następującym stwierdzeniu: „jedyny powód, dla którego ludzie mieszkają na tej wyspie, to fakt, że się tutaj urodzili”. Co więcej antybohaterowi z Reykjaviku nie zależy również na odnalezieniu kobiety życia ani szukaniu sensu własnej egzystencji. Błędem byłoby jednak uznanie Hlynura za osobę cierpiącą na jakąś chorobę psychiczną. Jest on raczej jednostką, która świadomie wybrała w życiu strategię celebrowania łagodnej odmiany hedonizmu. To kolejna cecha charakteru, jaką islandzki antywiking dzieli między innymi z amerykańskimi *slackerami*, o których Ewa Mazierska pisała: „*prole* pracują dla pieniędzy, *yuppies* dla kariery, reprezentant generacji X najchętniej nie pracuje”¹⁴. Jednak, zdaniem autorki „żaden (...) filmowy *slacker* nie wypowiada się w imieniu całego pokolenia, lecz jedynie swoim własnym. (...) Generacja X wcale nie jest [bowiem – dopisek SJK] pokoleniem. Przeciwnie, jest zbiorem przypadkowych osób, wyizolowanych, zatrzęsniętych we własnych światach”¹⁵.

Obraz Kormákura jest właśnie takim zapisem stanu psychicznego jego głównego bohatera. Po kilku zabawnych scenach z mieszkania Hlynura (gdzie bohater co rano celebrytuje samogwałt przed telewizorem) przenosimy się do prawdziwej „niszy ekologicznej” wyegzaltowanego antywikinga. Jest nią wnętrze pubu, określane takimi oto słowami:

¹³ Zbyszko Melosik traktuje uzależnienie od Internetu, gier komputerowych i telewizji jako kolejny z objawów kryzysu męskiej tożsamości. „Symulowane skoki adrenaliny” oraz „roztopianie się w hiperrzeczywistym świecie mediów”, zdaniem autora, „nie zastąpią [jednak – dopisek SJK] realnych wrażeń”, lecz raczej sprzyjają pogłębieniu poczucia zagubienia w życiu. Por. Z. Melosik, op. cit. s. 160, 161. Podobnego zdania jest także Michael Kimmel [w:] idem, *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*, Harper Perennial, Nowy Jork 2009, s. 167-168.

¹⁴ Autorka odwołuje się m.in. do orwellowskiej terminologii, której używał w swojej książce *Caste Marks: Style and Status in the USA* Paul Fussel. Por. E. Mazierska, op. cit., s. 41.

¹⁵ E. Mazierska, op. cit.

„Pub – mój drugi dom. 35 metrów kwadratowych zapełnione po brzegi. Jest tak tłoczno i głośno, że nie trzeba ani gadać, ani tańczyć. Sobotnie noce to piątkowe noce część druga. Wszyscy mówią o poprzedniej nocy, jak w *sequelu*. Tyle tylko, że tutaj wszyscy, którzy umarli w części pierwszej, ponownie umierają w drugiej”.

Żyjący od soboty do soboty (lub od orgazmu do kaca) antybohater nie jest zresztą w swoim mało epickim zachowaniu postacią wyjątkową. Również jego pracujący jako śmieciarze koledzy wcale nie czują się spadkobiercami nordyckich ideałów. Gustujący w bahamskich koszulach Thröstur (w tej roli sam Kormákur) to nieokrzesany mizogin, potrafiący zaopiekować się jedynie egzotycznym gadem, a nieodstępujący go na krok otyły Marri (Ólafur Darri Ólafsson) wydaje się tylko „żywym wypełniaczem przestrzeni”.

„Protagonisci *101 Reykjavík* rozliczają się przede wszystkim z *gesta* w sypialni i sprawstwa ciąży” – konstatuje Pessel – „chwałą silnymi samochodami, *subarowaniem się do miasta*, alkoholizują i narkotyzują. (...) Brak [tu – dopisek SJK] elfów, trolli, krajobrazy ograniczono do minimum. Hlynur u Kormákura zostaje wykreowany na bohatera anty-Kiljanowego i anty-tradycyjnego. Jest karykaturą Egila z sagi, ponieważ jego atrybutem, jego toporem okazuje się co najwyżej fallus. Jednocześnie dokonuje anulowania takiego wizerunku Islandczyków, wedle jakiego przyjmują oni za naturalne i oczywiste to, w co kontynentalny Europejczyk nie potrafiłby uwierzyć”¹⁶.

Nieustanne tworzenie banalnych opowieści ma zaś w dziele Kormákura jawnie antyprzeszłościowy wymiar i wiąże się ze zjawiskiem denarracji. O strategii tej pisze między innymi Blanka Brzozowska w swojej analizie filmowych obrazów amerykańskiego pokolenia X¹⁷. Douglas Coupland, autor terminu generacja X, definiuje taką postawę następująco: „nasze życie musi być opowiadaniem, narracją. A kiedy nasze opowiadania znikają, czujemy się zagubieni, zagrożeni, niepanujący nad sobą, a przez to bezbronni przed potęgą losu. Denarracja to precyzyjne określenie stanu *nieposiadania własnego życia*”¹⁸. Specyficzne podejście Hlynura do wielkich tekstów kultury oraz pamięci historycznej najlepiej podsumowuje zaś scena, w której niepełnosprawny umysłowo znajomy bohatera dzieli się z nim małym sekretem. Sympatyczny mężczyzna wyjawia mu, że dzięki złudzeniu optycznemu po zamknięciu jednego oka do-

¹⁶ W. K. Pessel, op. cit.

¹⁷ Blanka Brzozowska strategię „nicnierobienia” kinowych *slackerów* interpretuje raczej jako „powstrzymanie się od działania, niż niezdolność do niego”. Zdaniem autorki „niechęć do działania, do zmiany owocuje *slackerskimi* słowotokami, teoretyzowaniem dla samego teoretyzowania, jakby nieustannym próbowaniem kolejnych projektów, możliwości”. Brzozowska udowadnia też, że „próbując wyrwać się z owej pułapki *iksy* starają się unarracynić swoje życie. Czynią to głównie poprzez odwoływanie się do znanych sobie popkulturowych narracji, poprzez manię cytowania oraz przez stwarzanie własnych narracji”. Cyt. za: B. Brzozowska, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków 2005, s. 115, 116-117.

¹⁸ D. Coupland, *Polaroidy z koncertu*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 1998, s. 179-180.



fol. 101 Reykjavik

strzeżemy, jak obserwowana z pewnego miejsca rzeźba ukazująca króla Danii¹⁹ gwałci analnie stojący nieopodal posąg pierwszego premiera Islandii, wsadzając mu w odbyty zrolowany manuskrypt aktu niepodległości²⁰. Cyniczna postawa wobec tradycji i historii jest tutaj pierwszym (ale nie ostatnim) elementem łączącym filmową postać antywikinga z figurą wiecznego chłopca. Jak bowiem słusznie zauważa Francesco M. Cataluccio w swoim studium męskiej niedojrzałości:

„kontrast pomiędzy *puer* a *senex* konstituuje archetyp decydujący o psychologicznym podejściu do problemu historii. (...) Utożsamienie się z jedną bądź z drugą z tych postaci oznacza, że człowiek przyjmuje ściśle określoną postawę wobec historii: *puer* rozmija się z historią, wyrzywa z czasowości i jest w swej niezgodzie czy w swoim buncie ahistoryczny lub antyhistoryczny”²¹.

Inspirowany archetypem „wiecznego chłopca” oraz wizerunkami kinowych „iksów” portret psychologiczny Hlynura dookreślają także dwie inne cechy, łączące go z rzeszą kolejnych bohaterów z islandzkiego kina współczesnego²². Pierwszą z nich jest nader powierzchowne podejście do relacji damsko-mę-

¹⁹ Islandia od roku 1397 była związana unią personalną z Danią.

²⁰ Scenę tę analizuje także Włodzimierz Karol Pessel w swoim tekście o kinowej adaptacji *101 Reykjavik*. Por. W. Pessel, op. cit.

²¹ F. M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2006, s. 43.

²² Trudne relacje z ojcami oraz chorobliwe uzależnienie od matek to także cechy charakteryzujące bohaterów takich filmów jak *Bjarnfredarson* (2009) Ragnara Bragasona, *Desember* (2009) Hilmara Oddssona, *Kurteist Fólk* (2011) Ólafura Jóhannessonera oraz *Rokland* (2011) i *XL* Marteinnna Thorssonera (2013).

skich. Jest to zresztą element fabuły, który w największym stopniu „ugrzeczniowo” w wersji filmowej. W dziele Helgasona mężczy bohaterowie traktują wszak kobiety jak dobra konsumpcyjne, m.in. oceniając je według przyjętych wspólnie kryteriów. Dziewczyny najbardziej podobne do popkulturowych gwiazd zostają tutaj obdarzone „metkami najwyższej wycenianymi” ich atrakcyjność fizyczną. Natomiast w ekranizacji powieści bardziej podkreślony zostaje wątek przelotnego romansu z Hófi, ponownie ukazujący konsumpcyjne podejście Hlynura do relacji z dziewczynami. Wymownym przykładem takiego zachowania jest scena, w której Hófi przynosi Hlynurowi prezent na Boże Narodzenie, a ten przyjmuje ją w drzwiach i nie odwzajemnia jej gestu. Tak ukazaną powierzchowność kontaktów z płcią piękną można zaś zinterpretować jako przykład ponowoczesnego „niby-spotkania” będącego jednym ze sposobów pozornej komunikacji, o których Zygmunt Bauman pisał, że: „ogólnym ich efektem jest pozbawienie partnera interakcji (...) czy też raczej wyłączenie z repertuaru kontaktów takich interakcji, w których toku losy i działania własne i partnera nabrać by mogły znaczenia moralnego”²³.

I choć obraz Kormákura zaczyna się od dowcipnej wizualnie prezentacji stosunku seksualnego, i kilka razy jeszcze do podobnych wizualizacji powraca, to nietrudno zauważyć, że niepotrafiący zasypiać w towarzystwie kobiet bohater po prostu boi się głębszych relacji z nimi. Taka postawa zostaje zresztą nader humorystycznie dopowiedziana w innym fragmencie filmu. W tym celu do komentarza bohatera: „Nigdy nie miałem szczęścia z płcią przeciwną. Może jestem po prostu upośledzony seksualnie” dołączono bolesną retrospekcję z dzieciństwa, w której mały Hlynur na miejskim basenie zdejmuje pod wodą majtki przypadkowo wybranej kobiecie. Niestety, bohatersko upolowany fetysz okazuje się należeć do otyłej staruszki, która zaczyna zapalczywie ścigać chłopca, krzycząc w niebogłosey. Dowcipnie ukazana dziecięca trauma nie jest jednak jedynym powodem „uczuciowej impotencji” filmowego antywikinga. *Puer aeternus*, „jest [bowiem] na ogół narcystycznym indywidualistą, z trudem dostosowuje się do wymagań życia społecznego i do zbiorowości. Wciąż odkrywa, że kobieta, z którą się wiąże, jest tylko najzwyczajszym człowiekiem”²⁴. W dodatku Hlynur żyje zanurzony we własnych fantazmatach, codziennie karmiąc się bylejakością popkultury²⁵. Nic zatem dziwnego, że podobną banalność przypisuje także stosunkom damsko-męskim. Zaburzenia relacji międzypłciowych oraz pro-feministyczną perspektywę zauważa Jan Olszewski w swojej recenzji dla miesięcznika „Kino”:

²³ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 92.

²⁴ F. M. Cataluccio, op. cit. s. 42.

²⁵ Bohaterowie powieści i jej adaptacji często dyskutują na temat transnarodowych gwiazd popkultury. W wielu fragmentach obrazu Kormákura odnajdziemy także intertekstualne odnośniki do historii kina. I tak np. jedna z najzabawniejszych scen w ekranizacji *101 Reykjavík* parodystycznie wykorzystuje konwencje z filmów *gore* oraz z obrazów gangsterskich. Dochodzi w niej do krwawej masakry, której dokonuje w swojej wyobraźni znudzony świątecznym przyjęciem Hlynur. Ofiarami morderczego szału stają się tutaj najbliżsi członkowie rodziny głównego bohatera.

„Są w filmie znaczące zderzenia montażowe: dziewczyny tańczą flamenco w sali baletowej, faceci w tym samym czasie siedzą przed telewizorem, oglądają filmy pornograficzne i wymieniają obłeśne uwagi. Każdemu według potrzeb? Jeżeli tak to wygląda, może istotnie czas na zmianę warty”²⁶.

Istotnie, dzieło Kormákura świetnie portretuje pewną znaczącą zmianę, która nastąpiła w niektórych krajach Zachodu. Wszystkie przedstawione w obrazie kobiety wydają się bowiem intelektualnie i emocjonalnie górować nad mężczyznami²⁷. Takie zestawienia sugerowałyby zaś, że także północni potomkowie wikingów nie oparli się feministycznym próbom „zmiękczenia” ich osobowości. Jednak Hlynura oraz innych pograżonych w kryzysie mężczyzn z islandzkiego obrazu trudno wpisać w popularny w tym czasie w mediach model „miękkiego mężczyzny”²⁸. Przynajmniej wszystkim bowiem aktywny pierwiastek żeński z filmu (i w o wiele większym stopniu z powieści) ma być tutaj ironicznym odnośnikiem do nacjonalistycznego dyskursu związanego ze strategią wzmacniania tożsamości narodowej z XIX wieku. W obu tekstach kultury pojawia się wszak widmo parodystycznego przetworzenia matriarchalnej postaci Kobiety-Góry (z isl. *Fjallkonan*), którą powołali do życia islandzcy romantycy²⁹. Jest ono parodystyczne, bo posiada zarówno cechy prostytutki, jaki i dawczyni życia. Zwłaszcza w literackim pierwowzorze antynomiczne nacechowanie kobiecego fantazmatu bywa często nazbyt dosłownie podkreślane:

„Są dwie rzeczy, które w kobietach filam. Kurwa i mama. Pierwsza do seksu, druga do wszystkich pozostałych spraw. Tylko że w Islandii nie ma żadnych kurew. Nigdy nie byłem z kurwą. (...) A może znaleźć sobie kurwomamę? W Hófi nie ma cienia kurwy, ale jest w niej element mamy. Człowiek po prostu władował zbyt wiele różnych dzemów w jednego pączka. Koleżanka, przyjaciółka, narzeczona, współspaczka, dmuchawka, a teraz jeszcze przyjaciółka rodziny i ofiarodawczyni prezentu pod choinkę. To już się za bardzo pomieszało. Smak mamy zanika. Ja chcę czegoś czystego i przejrzystego. Miłości? Miłości, jak tej łyski: podwójną, mocną, bez wody. Nigdy się nie zakocham”³⁰.

²⁶ J. Olszewski, *Serce lodów*, „Kino” 2001, nr 12, s. 21-23.

²⁷ Filmowe portrety silnych, niezależnych kobiet są bardzo popularnym zabiegiem fabularnym we współczesnej kinematografii islandzkiej. Por. np. S.J. Konefał, *Female Protagonists in Contemporary Icelandic Cinema*, [w:] „Studia Humanistyczne” 2012, nr 2.

²⁸ Model ten (choć pochodzi ze Skandynawii) został najszerzej opisany w pracach badawczych należących do tzw. *man studies* w krajach takich jak USA i Wielka Brytania, gdzie w polityce (i powiązanych z nią życiu kulturalnym) promowano typ „żelaznych postaw”. Tym modelom osobowym sprzeciwiały się zaś ugrupowania feministyczne. Por. E. Badinter, op. cit. s. 130.

²⁹ Por. np. I. D. Björnsdóttir, *The Mountain Woman and the Presidency* [w:] *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, red. G. Pálsson, E. P. Durrenberger, Iowa City 1996, s. 106-111.

³⁰ H. Helgason, *101 Reykjavík*, tłum. J. Godek, Izabelin 2001 s. 102. Zestawienie postaci matki z ojczyzną powraca także w komentarzu bohatera do noworocznego przemówienia prezydent Islandii: „Vigdís Finnbogadóttir (125 000) po raz ostatni. Czuję ją, choć nie słyszę, co mówi. Dźwięk nie jest włączony. Patrzy mi w oczy. Okej. Jestem Islandczykiem. Patrzy mi w oczy, jak Mama. Mama nas wszystkich”. Cyt. za: H. Helgason, op. cit. s. 117.



foto. 101 Reykjavik

A dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że Hlynur to także przedstawiciel pokolenia „zdradzonych przez ojców”, o którym pisał w naszym kraju m.in. Wojciech Eichelberger³¹. To drugie podobieństwo, łączące islandzkiego protagonistę z postaciami „iksów” z USA i Wielkiej Brytanii (oraz archetypem wiecznego chłopca!), podkreślono w filmie za pomocą edypowej figury brodatego pijaka, którego niesforny bohater napotyka w czasie alkoholowych eskapad. Psychiczne szkody, jakie wyrządziła islandzkiemu antywikingowi zła relacja z głową rodziny, zostają ponownie przedstawione w ekranizacji *101 Reykjavik* za pomocą traumatycznej retrospekcji z dzieciństwa. Widzimy w niej wspomnienie ze świąt Bożego Narodzenia, w czasie których pijany ojciec leży nieprzytomny z głową opartą na stole. Przeżony protagonista szuka bezpiecznego ukrycia w łóżku mamy. I znowu, zgodnie z przyjętą w całej strukturze filmu poetyką, scena ta zostaje skontrastowana z obrazem z dorosłości. Tym razem pijany Hlynur śpi w łóżku z Lolą, lesbijską partnerką matki, z którą właśnie uprawiał seks³². Samą zaś „erotyczną nadaktywność” (wprost proporcjonalną do „zawodowej impotencji”) głównego bohatera kolejny raz można wyjaśnić próbą ponowoczesnej gry archetypem *puer aeternus*, który „nie chce zostać *senex (starcem)*”³³. Dlatego też „jego erosem włada pożądanie i dlatego ma skłonność do przyjmowania postawy Don Juana i autoerotyzmu”³⁴. Taki stan

³¹ Por. np. W. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, Warszawa 1998, s. 21. Co ciekawe Michael Kimmel analizuje kinowe scenariusze zawierające element „leczenia ran po ojcu” (z ang. „healing the father wound”), interpretując m.in. twórczość Stevena Spielberga i George’a Lucasa z lat 70. i 80., nazwaną w Polsce Kinem Nowej Przygody. Wielbicielami tej kinematografii są zaś filmowi „iksi” z USA i Wielkiej Brytanii. Na temat twórczości Spielberga dyskutują także protagoniści z powieści *101 Reykjavik*. Por. M. Kimmel, *Manhood in America*, op. cit. s. 322.

³² W literackiej wersji tej sceny jeszcze bardziej podkreślono dwuznaczny stosunek głównego bohatera powieści do Loli. Kopulujący z lesbijką Hlynur z trudem powstrzymuje się bowiem przed nazwaniem partnerki „mama”. Por. H. Helgason, *101 Reykjavik*, op. cit. s. 113-115.

³³ F. M. Cataluccio, op. cit. s. 42.

³⁴ Ibidem.

„odznacza się [zaś – dopisek SJK] cechami specyficznymi dla przedłużonego okresu dojrzewania, który czasami trwa do wieku czterdziestu lat – a nieraz kończy się samobójczą śmiercią”³⁵.

Tymczasem Hlynur konsekwentnie nie chce stać się dojrzałym mężczyzną. Akt targnięcia się na własne życie wydaje się więc tym samym logicznym następstwem jego przekonań. Jednak nawet samobójstwo musi być w przerysowanej poetyce dzieła Kormákura czynem przedstawionym z należytą dozą dystansu i ironii. W powracającej kilkakrotnie w obrazie scenie bohater wspina się na jedno ze zboczy Esji³⁶, narodowej góry Islandczyków, po czym kładzie się na ziemi i pozwala opadom śniegu przykryć go białą pierzyną. Filmowa „męska wyprawa” nie może mieć w sobie jednak aspektu rytu przejścia. Zdobycie szczytu nie wiąże się także z celebracją tradycji, ani z „poszukiwaniem wewnętrznego Dzikiego Mężczyzny”³⁷, o którym napiszę w dalszej części tego tekstu. Zabawnie sfilmowana nieudana próba samobójcza jest bowiem po prostu kolejnym przykładem bylejakości, która rządzi egzystencją Hlynura. Topniejący pod wpływem wybuchu gejzeru śnieg nie stanie się więc „metaforycznym zimnym kubłem wody, który wulkaniczno-lodowe bóstwa wylały na głowę niesforne go bohatera”, aby skłonić go do podjęcia decyzji mogącej zmienić jego pograżoną w hibernacji egzystencję. Co prawda pod koniec filmu widzimy, że niedoszły samobójca został ojcem (lub raczej bezmyślnym dawcą nasienia) i podjął się pracy zarobkowej. Jednak niewiele się zmienia w życiu owej „karykatury islandzkiego iksa”. Nieplanowane dziecko wychowują Lola i jego matka, a zajęcie, jakim trudni się antywiking, nadal wymaga od niego minimum zaangażowania. Sam zaś akt parodystycznego „deus ex machina”, który ocalił mu życie, wypada chyba potraktować jako wyraz dowcipnej zemsty matki-Islandii na swoim niesfornym synu – skazującej go na uwięzienie na całe życie na (cytując dialog z filmu) „zadupiu Syberii” i nie pozwalającej mu uciec od banalnej egzystencji w wątłym ciele i niedojrzałym umyśle wiecznego chłopca.

Ostatni skald? Poszukiwanie zagubionej męskości w *Rokland* Martenna Thorssona

Postacie antywikingów pojawiają się jeszcze w kilku innych filmach nakręconych w Islandii po roku 2000. Do niepotrafiących dorosnąć pogrobowców pokolenia X, którzy swoimi zachowaniami nie przypominają walecznych przodków z sag należą między innymi bohaterowie filmów Roberta I. Douglasa (*Íslenski draumurinn*, 2000, *Maður eins og ég* 2002, *Strákarnir okkar*, 2005) oraz kolejnych produkcji Baltasara Kormákura (*Hafið*, 2002, *Brúðguminn*, 2008), a także posta-

³⁵ Ibidem.

³⁶ Narodową górę próbują także zdobyć bohaterowie szkockiego obrazu Danny’ego Boyle’a, którego fabułę oparto na poczytnym tekście Irvina Welsha pt. *Trainspotting*. Na samobójczą wycieczkę po Bieszczadach wyruszają również protagoniści z *Białego kruka* Andrzeja Stasiuka, powieści, którą zekranizował w 1995 roku Jerzy Zalewski w filmie pt. *Gnoje*.

³⁷ O potrzebie odnalezienia swojego „wewnętrznego Dzikusa” pisze m.in. Robert Bly w *Żelaznym Janie*. Por. R. Bly, op. cit. s. 16-26.

cie z obrazów Valdís Óskarsdóttir (*Sveitabrúðkaup*, 2008, *Kóngavegur*, 2010). Jednak najoczywistszym spadkobiercą niektórych cech osobowych Hlynura Björna Hafsteinssona jest bohater powstałego dekadę później obrazu pt. *Rokland* (2011). W tym miejscu warto zauważyć, że ukazany w dziele Marteinna Thorssona mężczyzna wyodrębnia się od przedstawicieli pokolenia X także jedną, ale nader znaczącą różnicą w podejściu do życia. W przeciwieństwie do pogrążonego w słodkiej apatii bohatera z debiutu Kormákura, prawie czterdziestoletni Böddi z kolejnej ekranizacji powieści Hallgrímura Helgasona (w którego tym razem wciela się Ólafur Darri Ólafsson, charyzmatyczny aktor o rozpoznawalnej tuszy) postanawia bowiem wywołać rewolucję. Zanim jednak do tego dojdzie, dowiemy się sporo o wydarzeniach z życia nadwrażliwego protagonisty, które doprowadziły go do podjęcia tak niecodziennej decyzji.

Już na początku filmu³⁸ nienawidzący establishmentu bohater zostaje zaprezentowany jako mieszkający z matką autor czekającej na publikację książki o związkach sagi o Grettirze „Silnym” z filozofią Friedricha Nietzschego. Miłość Böðvara Steingrímssona do średniowiecznych tradycji wydaje się uzasadniona, bo z herosem ze starej islandzkiej historii łączy go przynajmniej kilka znaczących cech. Podobnie jak Grettir jest on nieco leniwym i nadpobudliwym człowiekiem wychowanym przez nadopiekuńczą kobietę. Bohatera islandzkiej sagi tak oto charakteryzuje jego filmowy wielbiciel:

„Grettir Silny to nasz najbardziej znany bohater. W roku 1000 był najsilniejszym człowiekiem na świecie. Był Mikiem Tysonem swoich czasów. I w dodatku poetą. Nie był jakimś chłyskowatym, gładkim bohaterem dla dzisiejszych dzieci. Nie był gwiazdą Reality TV ani żadną filmową pokrąką. Był antybohaterem. Popełniał błędy. Za każdym razem, gdy zabijał człowieka, czuł się jak gówno i pisał wiersz o swojej ofierze. (...) Grettir zaczął zabijać jako młody chłopiec, a gdy miał dwadzieścia lat, został po raz pierwszy wyjęty spod prawa. Jego życie było jak *slasher*. Był samotnikiem i okrutnikiem, ale miał serce i duszę. Kiedy Grettir nie zabijał i NIE JADŁ PIZZY, robił heroiczne rzeczy. Przepłynął przez zatokę z pochodnią w rękę, by przynieść ogień. Zaszlachtował sławnego ducha, Glamura, który rzucił na niego klątwę”³⁹.

Przywołuję ową (nieco przydługą) przemowę, bo zaprezentowane w niej wydarzenia będą miały swoje odpowiedniki w fabule filmu. Powinowactwa losów obu postaci są bowiem wytworami specyficznego, pełnego ironii humoru Helgasona, ponownie wykorzystującego w swoim dziele literacką zasadę kontrastu. W islandzkiej sadze skazany na banicję za zabójstwo wiking musiał wyjechać z ojczyzny⁴⁰.

³⁸ W swojej analizie bazuję na dłuższej wersji filmu, przeznaczonej do projekcji w islandzkich kinach.

³⁹ Pisownia imienia Mike w cytacie jest zgodna z jego użyciem w przytaczanym artykule. Cyt. za: „*Rokland*”. *Scenariusz* [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 102-103.

⁴⁰ Polskie tłumaczenie sagi autorstwa Jacka Godka można odnaleźć pod adresem: <http://e-sagi.pl/sagi/grettira-saga-silnego-asmundarsona>, 28.03.2015.

Natomiast Böddi spędza dziesięć lat na studiach w Niemczech, gdzie pracuje nad swoim opus magnum, zatytułowanym patetycznie *Grettir i Nietzsche. Na skraju cywilizacji: Zadumy z włóczęgi – Księga pierwsza*. Następnie filmowy bohater wraca do rodzinnej wioski Krókur. Na prowincji zajmuje się pracą w szkole, prowadzeniem bloga, nakłanianiem uczniów do odnalezienia w sobie pierwotnej męskości oraz propagowaniem miłości do dawnych opowieści. Sam zaś waleczny wojownik z przeszłości będzie się także pojawiał w sekwencjach odtwarzających bujny świat wyobraźni otyłego Islandczyka, m.in. dokonując spektakularnych dekapitacji jego wymaganych wrogów we wplecionych w strukturę filmu animacjach. Jednak obsesja na punkcie literackiego bohatera stanie się przede wszystkim przyczyną wielu kłopotów Böðvara. Pracujący jako nauczyciel antywiking zabiera bowiem młodzież na wyprawę na malowniczą wysepkę Drangey, gdzie zmarł jego ukochany heros. Niestety, w czasie szkolnej wycieczki dochodzi do wypadku. Poszkodowana uczennica musi zostać zabrana do szpitala śmigłowcem. Niesforny pedagog



fol. Stormland

nie tylko zostaje obciążony gigantycznymi kosztami powietrznego transportu rannej dziewczyny, lecz również traci pracę. Także dalsze losy filmowego protagonisty okazują się serią gorzkich rozczarowań. Ostatecznie, wzorem swojego herosa, zagubiony w meandrach ponowoczesności bohater wkracza na drogę wojny, zemsty i szaleństwa, stając się mordercą i terrorystą.

Niestety finalny etap życiowej podróży Böddiego jest równocześnie najgorszym elementem scenariusza. Bazująca na sprawdzonych w *101 Reykjavik* wzorcach transnarodowa formuła filmu zaczyna bowiem wyraźnie szwankować właśnie pod koniec fabuły. O ile wściekłość i bunt głównego bohatera wydają się uzasadnione, to zabicie po drodze własnego brata oraz szaleństwo, które ogarnia go po tym czynie, są po prostu niezrozumiałe dla zagranicznego odbiorcy, nieznającego książki Helgasona ani klasycznej sagi o Grettirze. Po pierwsze, twórcy scenariu-

sza dokonali niepotrzebnej zmiany, bo bohater w powieści atakuje telewizję, a nie szpital położniczy, co jest bliższe jego wymierzonym w establishment poglądom. Po drugie, lepiej zarysowany w książce portret psychologiczny Böðvara skuteczniej przygotowuje czytelników do jego niespodziewanej metamorfozy, a znajomość sagi o Ásmundarsonie pozwala łatwiej zrozumieć także inne zachowania filmowego antywikinga. Śmierć jego brata wiąże się bowiem nie tylko z napadem gniewu, wywołanym wiadomością o ciąży jego ukochanej, lecz również z historią ze średniowiecznej opowieści. Grettir Ásmundarson zabija w niej nieumarłego, a ten rzuca na niego klątwę, przez którą legendarny bohater ponownie staje się banitą. Z sagi dowiadujemy się też, że jedną z przyczyn śmierci wikinga była choroba zesłana na herosa przez wiedźmę. W wypadku filmu trudno zaś dociec, czy ową zło-wrogą kobietą może być oszukująca Böðvara Dagga (twierdząca, że jest on ojcem jej dziecka) czy też sypiąca z jego bratem Lára. Problemy z odbiorem niektórych wątków zauważyli zresztą sami twórcy ekranizacji tekstu Helgasona, ostatecznie decydując się na wydanie jej w dwóch wersjach – dłuższej, przeznaczonej dla Islandczyków oraz skróconej i przemontowanej⁴¹ edycji międzynarodowej, w której nie dokonano jednak poważniejszych zmian w nieczytelnym zakończeniu.

Warto także zwrócić uwagę, iż trudne relacje z pięcią piękną są tutaj nie tylko elementem łączącym filmowego antywikinga z jego średniowiecznym idolem. Elementy te wskazują także na scenariuszowe pokrewieństwa jego charakteru z niesfornym Hlynurem Björnem oraz wieloma innymi kinowymi postaciami związanymi z „zarażeniem genem X”. Jednak w przeciwieństwie do niepotrafiącego na stałe ulokować swoich uczuć bohatera ekranizacji *101 Reykjavik*, protagonista z filmu Thorssona miota się w uczuciowym trójkącie, darząc platonyczną miłością efemeryczną Lárę, lecz w realnym życiu tkwiąc w toksycznym związku z lubiącą erotyczne przygody Dagga. Relacja z tą drugą kobietą stanie się zresztą najbardziej prawdopodobną przyczyną szaleństwa otyłego antywikinga. Rozwścieczony kolejnymi opóźnieniami książki o Grettirze Böddi dowiaduje się bowiem, że nie jest ojcem dziecka „islandzkiej *femme fatale*”. Co gorsza, biologicznym rodzicem zaadaptowanego syna jest Árni Valur⁴², lokalny biznesmen, reprezentujący wszystko, czego nienawidzi bohater *Rokland*. Bunt i szaleństwo Böðvara wynikają zaś przede wszystkim z faktu, że nie akceptuje on ponowoczesności, tęskniąc za utopijnym porządkiem tradycji i przeszłości, których ostatecznym bastionem wydają mu się nordyckie sagi. Dlatego też żyjący w iluzorycznym świecie wyobraźni nieszczęśnik na każdym kroku podkreśla, że jest „poetą” (z islandzkiego *skald*), lecz w nachodzących go napadach złości przypomina raczej wikińskiego berserka.

⁴¹ Film w wersji transnarodowej zaczyna się od ataku terrorystycznego na szpital, w czasie którego Baddi wykrzykuje swoje oskarżenia, po czym następuje retrospekcja, ukazująca, jak doszło do tego zdarzenia. Użyta w nim kłamra fabularna, a także motyw poszukiwania zagubionej męskości oraz szaleństwo głównego bohatera (które skutkuje zamachem na instytucję systemu) to elementy fabuły *Rokland* przywołujące inny ważny tekst kultury związany z krytyką pokolenia X – książkę *Fight Club* Chucka Palahniuka, którą zekranizował w 1999 roku David Fincher.

⁴² W tego bohatera wciela się w filmie Hilmir Snær Guðnason – aktor odgrywający wcześniej rolę Hlynura w obrazie Baltasara Kormákura.

Marzenia bohatera filmu o powrocie do wartości z sag można także powiązać ze współczesnymi próbami poszukiwania utraconej męskości, o których pisali w swoich książkach Robert Bly i Sam Keen⁴³, i które dokładniej analizuje Michael Kimmel⁴⁴. Autor *Manhood in America* w swoich badaniach nieco ironicznie określa adeptów sztuki rekonstruowania zagubionej tożsamości terminem „weekendowi wojownicy”. Jednak konną wyprawę bohatera *Rokland* z rodzimej wsi do stolicy wypada raczej zinterpretować jako przeciwieństwo postawy, która charakteryzuje kinowych „iksów”, lubiących bezcelowo szwendać się wśród pozbawionych w ponowoczesności znaczeń przestrzeniach „dzikiej” natury⁴⁵. Sama zaś niechęć Böddiego do idei śmierci wielkich narracji (połączona w światopoglądzie filmowego antywikinga z hasłem „zmierzchu



fol. Stormland

żelaznego mężczyzny”) rodzi potrzebę poszukiwania kozłów ofiarnych, które można obarczyć odpowiedzialnością za własną frustrację. Dlatego właśnie zagubiony pomiędzy fantazją a rzeczywistością bohater tworzy sobie szereg wyimaginowanych antagonistów. W jego staczającym się w objęcia szaleństwa umyśle takimi „wrogimi bytami w skali makro” są znienawidzone media oraz związani z nimi politycy. Natomiast w przestrzeniach rodzimej miejscowości lokalnym rywalem „ostatniego skalda” będzie obnoszący się ze swoim bogac-

⁴³ Michael Kimmel w swojej książce *Manhood in America* analizuje wpływ obu tekstów na postawy amerykańskich mężczyzn w latach 90. Por. M. Kimmel, *Manhood in America*, op. cit. s. 316-317. Co ciekawe książkę Keena wydano także w Polsce. Por. S. Keen, *Ogień w brzuchu: być mężczyzną*, tłum. J. Majewski, Warszawa 2008.

⁴⁴ M. Kimmel, op. cit. s. 309-328.

⁴⁵ Reinterpretacje toposu drogi oraz kinowe użycia motywu „szwendania się po pustyni” w filmach związanych z generacją X analizuje w swojej książce Blanka Brzozowska. Por. B. Brzozowska, op. cit. s. 63-65.

twem milioner. W tym miejscu warto także zauważyć, że postać ta została stworzona jako kpina z figur „wikingów finansjery”. Tak nazwano w europejskich mediach osoby odnoszące sukcesy na światowych giełdach papierów wartościowych, które zaledwie kilka lat później przyczyniły się do spektakularnego bankructwa systemu bankowości na wyspie. Jeżdżący ekskluzywnym SUV-em i posiadający własny helikopter bogacz nie tylko nie wstydzi się defraudacji państwowych pieniędzy (i nadal planuje realizację kolejnych podejrzanych projektów, takich jak np. otwarcie Disneylandu w dolinie Þingvellir⁴⁶), lecz również uwielbia upokarzać żyjącego „z dnia na dzień” antywikinga. Właśnie w tym celu, krótko po śmierci matki Böddiego, odkupi jego rodzinny dom, tłumacząc swoje działania stwierdzeniem, że „robi to, bo może”.

Z kolei cechy prześmiewczego *alter ego* Böðvara posiada jego ukochany przez matkę brat – występujący w reklamach telewizyjnych seksoholik, który spłodził piątkę dzieci z czwórką różnych kobiet. Ta przerysowana postać również reprezentuje sobą wszystko, czego nienawidzi rozczarowany życiem buntownik. Pseudo-metroseksualny gwiazdor jest bowiem ironicznym przetworzeniem popularnych w mediach wzorców męskości, które bohater *Rokland* uważa za szkodliwe społecznie. Co gorsza, ulubieniec matki pogardza także romantycznymi wartościami Böddiego, takimi jak wiara w miłość idealną, potrzeba powrotu do źródeł kultury nordyckiej czy „duchowe poszukiwania wewnętrznego wojownika”. Paradoksalnie to właśnie on stanie się jedynym świadkiem przemiany psychicznej ostatniego skalda. On także będzie nagrywał cyfrową kamerą konny przejazd protagonisty do Reykjavíku, po czym nieświadomie zdradzi tajemnice, które wpędzą go w obłąd. Znamienne, że w filmie Thorssona odnajdziemy jeszcze szereg innych postaci odsłaniających moralne bankructwo ponowoczesnych potomków wikingów. Przemądrzały bokser chwaliący się, że „jako jedyny przedstawiciel nordyckiej Europy walczył z Muhammadem Alim” okazuje się tutaj ostatecznie tchórzem (i być może po prostu oszustem)⁴⁷, zaś zaprzyjaźniony z Böddim właściciel pubu chełpi się swoim alkoholizmem, a po godzinach pracy zajmuje się „zarządzaniem nierządem”, wspierając nielegalną na wyspie prostytucję.

Tragikomiczną postacią jest także matka głównego bohatera, spędzająca emeryturę na oglądaniu w telewizji starych, kiczowatych amerykańskich produkcji fantastyczno-naukowych. Jej śmierć przed ukochanym odbiornikiem będzie kolejnym ciosem od życia, spychającym filmowego antywikinga w odmęty szaleństwa. Nieoczekiwany zgon rodzicielki Böddi skwituje słowami znakomicie wyrażającymi jego przekonania oraz stan ducha:

⁴⁶ Jest to dolina, która służyła Islandczykom jako protoparlament. Na temat jej symbolicznego znaczenia pisze m.in. Guðmundur Hálfðanarson [w:] idem, *Þingvellir: An Icelandic 'lieu de memoire'* [w:] „History and Memory” 2000, nr 21.

⁴⁷ Postać filmowego „siłacza” jest także kpina z innego narodowego bohatera Islandczyków – *strongmana* Jóna Pálła Sigmarssona, który trzykrotnie zdobył tytuł „najsilniejszego człowieka świata”.

„Telewizja zabiła mamę. Od kiedy dostaliśmy kolorowy telewizor w sierpniu 1981 roku, każdej nocy i we wszystkie weekendy oglądała wszystko, co pokazywano. Przez dwadzieścia osiem lat oglądała wiadomości, opery mydlane, występy na żywo, reklamy i losowania totolotka. Trafiła raz czwórkę w lotto, wygrała 2500\$ i kupiła swój obiekt marzeń, wielki telewizor z płaskim ekranem. Powodem śmierci mamy były hollywoodzkie filmy, ze swoimi niestrawnymi scenariuszami, które stopniowo zaciskały pętlę wokół jej szyi, dławiąc ją na śmierć. Dobrej podróży, droga mamó”.

Płonne oskarżenia mediów, społeczeństwa oraz ponowoczesności są zaś ulubionym zajęciem Böðvara, winiącego wszystkich wokół za odejście od wikińskich ideałów. Nic zatem dziwnego, że w momencie, gdy wreszcie uda mu się zdobyć posłuch mediów (szydlerczo przedstawionych w filmie w osobie jednego dziennikarza telewizyjnego), jego pożegnalna przemowa nawiąże do głośnego kryzysu na wyspie.

„To społeczeństwo jest miejscowo znieczulone. Tak bardzo martwiccie się o swoje pieniądze, a nie o swoje duchowe bankructwo. Żyliście w kraju, któremu świat zazdrości, ale pozwoliliście kilku bankierom ten fakt zaprzepaścić. Jedyne, o co prosicie polityków, to, aby nie zabierali waszych płaskich telewizorów z domów, na które was nie stać”.

Wypowiedź Böðiego, analizowana po kilku latach od premiery filmu⁴⁸, staje się także niezamierzonym komentarzem do rozruchów z „roku niebezpiecznych marzeń” – okresu społecznych niepokojów, którym poświęcił swoją książkę Slavoj Žižek. Słoweński myśliciel traktuje je jako wyraz zmęczenia mieszkańców Zachodu postfordowską organizacją życia⁴⁹. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że buntujący się w 2011 roku Europejczycy sprzeciwiali się ekonomicznemu porządkowi późnej ponowoczesności, bo czuli się coraz bardziej wykluczani z przywileju konsumpcji⁵⁰. Natomiast bohater *Rokland* marzy o przewrocie społecznym, aby wyrwać swoich pobratymców właśnie z uzależnienia od propagowanych przez media wzorów życia (w tym imperatywu konsumowania). Niestety pomysł kończy się ostatecznie fiaskiem. Pograżonemu w obłądnie Böðiemu udaje się jedynie steroryzować personel i pacjentki oddziału położniczego oraz nie dopuścić do zabiegu usunięcia ciąży, który chciała wykonać Lára. Dwa trupy i nadal przekonana do de-

⁴⁸ Książka stanowiąca podstawę scenariusza ukazała się w roku 2005. W tym samym czasie rozpoczęto też pracę nad jej ekranizacją. Jednak proces tworzenia filmu zajął reżyserowi aż pięć lat. Dzięki temu w strukturę fabuły można było wpleść także aktualne nawiązania do sytuacji w kraju. Islandzka premiera obrazu odbyła się 14 stycznia 2011. Pół roku później życie dopisało do niego swój przewrotny scenariusz. 22 lipca 2011 roku Anders Breivik dokonuje bowiem dwóch krwawych zamachów w Oslo, również powołując się na hasła obrony i odnowy nordyckich wartości. Zbieżność ideologiczna obu zdarzeń wydaje się jednak przypadkowa – szaleństwo bohatera *Rokland* nie było przecież skierowane przeciwko polityce emigracyjnej, ani powściągliwości Zachodu wobec islamu.

⁴⁹ S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

⁵⁰ W ten sposób traktuje zdarzenia, które zaszły w Europie m.in. Zygmunt Bauman. Por. *Czas bezkrólowia. Z prof. Zygmuntem Baumanem rozmawia Jarosław Makowski*, [w:] „Przekrój”, 27.02.2012, nr 9 (3478), s. 6-10.

cyzji o aborcji ukochana – oto suma osiągnięć podsumowująca bezsensowny zryw zmęczonego życiem w konsumpcyjnym społeczeństwie antywikinga. Jak bowiem udowadnia w swojej książce Zygmunt Bauman:

„Rewolucje są opcją atrakcyjną tak długo, jak długo obecność form odmiennych jest nie do zniesienia. Postawa relatywistyczna i pogodzenie się z nieuleczalną wielorakością bytu pozbawia powabu pomysł radykalnego i skondensowanego przewrotu; w rzeczy samej ogołaca rewolucje z sensu. Jeśli nie ma standardów, które zachować można tylko kosztem innych, nie ma także standardów, którym trzeba położyć kres, by zwolnić pole dla innych”⁵¹.

I prawdopodobnie właśnie dlatego ostatnie słowa z przedśmiertnej przemowy antywikinga nie padają na żyzną glebę, a film nie kończy się nawet najmniejszym przebłyskiem nadziei. Jego postawa nie znajdzie także naśladowców w kolejnych produkcjach z Islandii. Postacie mężczyzn z takich obrazów jak *XL* (2013) Martina Thorssona czy *Fúsi* (2015) Dagura Kári nadal bowiem stawiają czoła różnym formom kryzysu, w niczym nie przypominając walecznych bohaterów z nordyckich sag. Wydaje się wręcz, że w czasach, kiedy zglobalizowana kultura popularna raczy nas coraz nowszymi fantazjami o przygodach komiksowego Thora czy telewizyjną epopeją o burzliwych losach *Wikingów* (2013-) z kanału History Channel, współcześni potomkowie Waregów uparcie kontynuują misję przekonywania świata, że życie mężczyzny w późnej ponowoczesności wciąż bywa wyzwaniem, któremu nie wszyscy potrafią stawić czoła.

Male Images in Cinematic Adaptations of Hallgrímur Helgason's Prose

Icelandic feature films shot in the Twenty-First century often contain an ironic critique of postmodern models of masculinity. The fictional figures that appear in those movies are often at odds with the traditional perception of national identity and suffer so-called “Peter Pan syndrome”. Moreover, many images created in Iceland after the year 2000 also include a witty reinterpretations of the media’s “generation X” model and suggestive commentaries on life in the liquid modernity. All these features of the male film figures can be seen as the personification of the changes taking place in Icelandic culture and the local community. These issues are associated with the processes of the collision of traditional values, linked with the older generation of Icelanders, with the globalized perception of the younger generations who are open to “pop-cultural outlook” on their country and identity.

⁵¹ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna...*, op. cit. s. 138-139. „Rewolucyjną impotencję” pławiących się w konsumpcji i niechętnych myśleniu o przeszłości mieszkańców bogatych państw Zachodu analizuje także Julia Kristeva w przeprowadzonym z nią „wywiadzie-rzecz”. Por. P. Petit, *Revolt She Said. Julia Kristeva. An Interview by Philippe Petit*, Los Angeles, Columbia, 2002, s. 84-85.